

تصدر عن دار ميريت للنشر

كتاب أدبي غير دوري | العدد 55 | يوليو 2023

قراءات في مجموعة "ثورة الفانيليا" لهبة اللّه أحمد

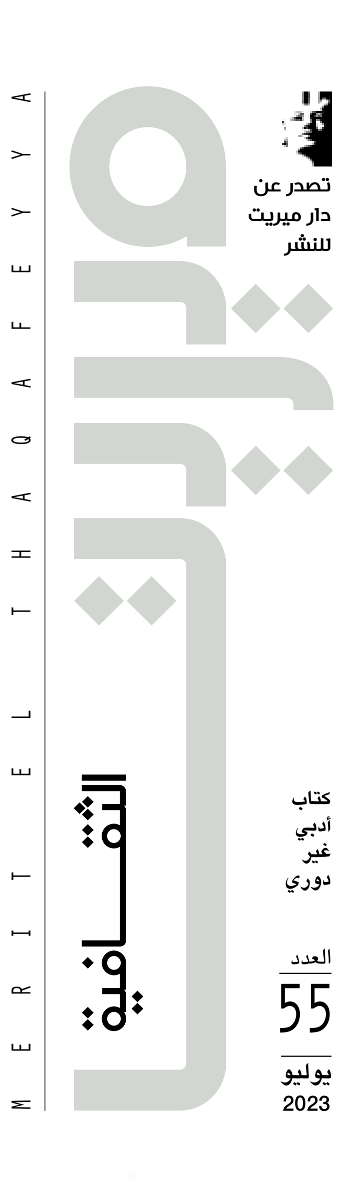
نوارة نجم: التي فقدت أبيها وهي تبحث عن نفسها



ملف خاص: المشهد الإبداعي الراهن في اليمن

النبوة: من نار موسى إلى نبوءة ورقة!

العلاقة بين الإعلام الرقمي والإعلام التقليدي



قواعد النشر في «ميريت الثقافية» :

تنحاز «**ميريت الثقافية**» للكتابة الإبداعية والثقافية الجادة، التي تعبر عن فكر ورسالة التنوير، ويسعدها أن تقبل المساهمات الأدبية والثقافية وفق المتطلبات الآتية :

- أن تكون المادة المرسلة مخصصة حصريًا لـ «**ميريت الثقافية**»، ولم يسبق نشرها بأي وسيلة نشر أخرى.
- ترسل المادة مكتوبة ومصححة على برنامج «وورد» Word، ولا تُقبل الأوراق المطبوعة، أو الملفات بصيغ أخرى (مثل PDF).
- المجلة غير ملزمة بتقديم تفسير عن عدم النشر، وميعاد النشر يخضع لأولويات المجلة وأسبقية إرسال المواد.
- ترتيب المقالات وأسماء الكُتَّاب يخضع لاعتبارات فنية خالصة، وليس له علاقة على الإطلاق بأهمية المبدعين، والمجلة تعتز بكل كُتَّابها وقرائها.

المدير العام: **محمد هاشم**

رئيس التحرير : **سمير درويش**

نائب رئيس التحرير : **عادل سميح**

مدير التحرير : **سارة الإسكافي**

التنفيذ الفني : **إسلام يونس**

الماكيت الرئيسي والتصميم
إهداء من
أحمد اللبَّاد

أسسها سمير درويش
وصدر العدد الأول فى يناير 2019

المراسلات : **دار ميريت للنشر** ، 32 شارع صبري أبو علم ، القاهرة ، مصر
email: miritmag@gmail.com

المواد المنشورة بالمجلة تعبر عن آراء كُتَّابها،
ولا تعبر بالضرورة عن رأي القائمين عليها.



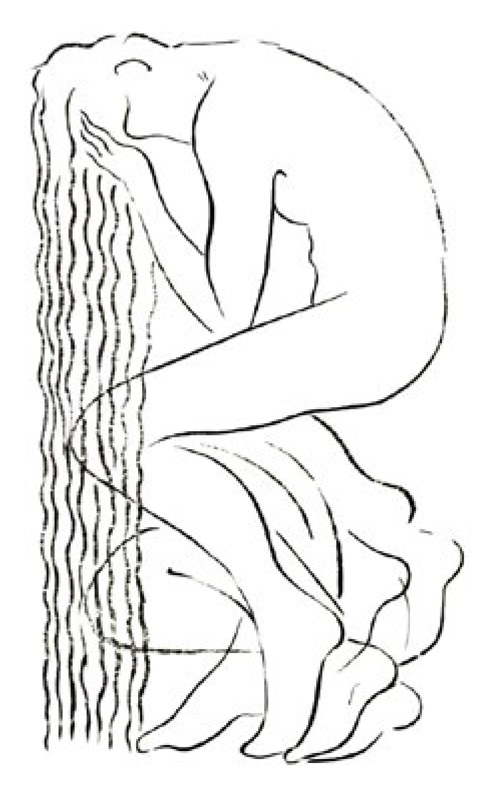
المحـــ

افتتاحية

إبداع ومبدعون

ملف خاص:

(المشهد الإبداعي الراهن في اليمن)



ـــتويات





لوحة الغلاف والرسوم الداخلية المصاحبة لمواد باب «**إبداع ومبدعون**» **للفنان السوري إسماعيل رفاعي (1967- ...)**



الرسوم المصاحبة لمواد باب «نون النسوة» **للفنانة المصرية عزة أبو السعود (1951- ...)**

الصور الفوتوغرافية في مداخل الأبواب والغلاف الثاني **للفوتوغرافي اليمني عبد الله حيدرة (1992- ...)**

افتتاحية



سمير درويش
رئيس التحرير

من أخبر الأنبياء بنبوتهم؟

من هدى النار لموسى إلى نبوءة ورقة لمحمد!!

السؤال المبدئي والمهم فيما يخص الرسالات السماوية جميعًا، ليس هو السؤال الشائع عن إن كانت الكتب المقدسة أملاها اللّه على الأنبياء بواسطة الملاك جبريل؛ أم هي من عندهم -وهو سؤال مهم أيضًا سنصل إليه، كما سنصل إلى موضوع المعجزات التي مُنِحُوها لإقناع الناس-، ولكن السؤال، من وجهة نظري، هو: كيف عرف الأنبياء أنهم مرسلون من اللّه لتبليغ رسالاته؟ بصيغة أوضح: من الذي أنبأ الأنبياء أنفسهم بأنهم رسل من اللّه إلى أقوامهم ليبلغوا عنه؟ طبعًا إن سلمنا بفكرة أن اللّه يحتاج رسلًا من البشر.

هذا السؤال البديهي يتم تجاوزه عادة في الدراسات الإيمانية، باعتبار أنه محسوم، واستنادًا إلى ما يضفونه على الأنبياء من صفات نبيلة كالصدق والأمانة والتجرد والحكمة.. إلخ، باعتبارها صفات لأخيار أعلى من البشر العاديين، كقول النبي محمد (ص) «أنا خيار من خيار من خيار».

بالطبع هذا جيد ومنطقي أن يتصف الرسل الذين (اصطفاهم اللّه) بتلك الصفات، لكن آخرين غيرهم كانوا يتصفون بها كذلك، فمثلًا: «روى الإمام أحمد (17405)، والترمذي (3686)، والحاكم (4495) من طريق مشرح بن هاعان، عن عقبة بن عامر رضي اللّه عنه قال: سمعت رسول اللّه (ص) يقول: لو كان بعدي نبي لكان عمر بن الخطاب" (صححه الحاكم ووافقه الذهبي وحسنه الترمذي، وكذا حسنه الألباني في «صحيح الترمذي». وهذا يعني أن عمر بن الخطاب كذلك كان يتصف بالصفات التي تؤهله للنبوة.

بل يزيد الأمر إلى حد تغليب رأي عمر في بعض الأمور على رأي النبي، فينزل القرآن مؤيدًا رأيه، ففي صحيح البخاري عن عمر بن الخطاب أن القرآن وافقه في موضوع الحجاب: «قلت: يا رسول اللّه، لو أمرت نساءك أن يحتجبن، فإنه يكلمهن البرُّ والفاجر، فنزلت آية الحجاب"، وفي اتخاذ مقام ابراهيم مكانا للصلاة: "قلت يا رسول اللّه،لواتخذنا من مقام إبراهيم مصلى، فنزلت: (واتخذوا من مقام إبراهيم مصلى)"، وكان النبي لا يرى بأسًا في الصلاة على المنافقين ويعارضه عمر، فنزل الوحي مؤيدًا رأي عمر: "ولا تصلِّ على أحد منهم مات

أبدًا ولا تقم على قبره" (التوبة: 84)، وفي موضوع أسرى بدر «ما كان لنبي أن يكون له أسرى حتى يثخن في الأرض"، إلى قوله: "لمسكم فيما أخذتم".

هذا يعني أن النبي –محمد هنا على سبيل المثال– لم يكن الوحيد الذي يصلح لحمل الرسالة، فلماذا اختاره الله دون غيره؟ بالطبع لا توجد إجابة لأننا –كبشر– لا ندخل في علم الله ونعرف لماذا فضل من فضله، لكن ما نعرفه أن الأنبياء أنفسهم هم الذين قالوا إن الله اختارهم، دون غيرهم ممن يصلحون، ودون شاهد واحد على ما قالوه، وهذا ما يجعل السؤال منطقيًا، بل وضروريًا: من أخبرهم بهذا الاختيار؟ وكيف؟ نحن نتحدث هنا عن الأنبياء الإبراهيميين دون غيرهم، لأن (غيرهم) لهم سرديات أخرى ترتبط بآلهة أخرين غير الله الذي نعبده، وهم يشكلون حوالي 50٪ من عدد سكان الأرض الذين يصلون إلى (8) مليار نسمة إلا قليلًا.

سأحاول أن أستجلي هذا الأمر من داخل النصوص المقدسة نفسها: العهدين القديم والجديد، والقرآن والسنة المنسوبة إلى النبي (ص)، ومناقشة منطقيتها، وبيان التعارض إن وجد، خاصة أنهم –كما سبق وأوضحت– لم يتركوا أثرًا واحدًا يدل على وجودهم، أو نقوشًا تحتوي تعليماتهم، بالرغم من أن موسى كان مصريًا وتقاطع مع فرعون مصر، ولم تذكره النقوش على المعابد والأهرامات التي ذكرت معظم الفراعين وزوجاتهم وأبناءهم ورجال حاشيتهم وكهنتهم ومهندسيهم، بل وعُمَّالهم.. إلخ، وأن الجزيرة العربية كانت –ولا تزال– صحراء قاحلة بلا مياه جوفية، وبالتالي فإن آثارها لا تندثر بسهولة، في حالة وجود آثار طبعًا. (يذكر هنا أن «دان جيبسون» وهو كاتب كندي يدرس تاريخ الجزيرة العربية والإسلام، أخذ عينة من تربة الحجاز وفحصها، وتوصل إلى أنها لم تكن تصلح للزراعة في أي وقت لأنه ليس تحتها أي مياه).

فقط أود الإشارة إلى أن لدينا دائمًا –كمسلمين– سرديتين حول كل قصة إيمانية تخص موسى والمسيح: السردية التي يقدمها العهدان القديم والجديد، والتي يؤمن بها كل اليهود والمسيحيين حتى اليوم، وسردية أخرى وردت في القرآن، ويؤمن بها المسلمون وحدهم ويعتقدون أنها الأصح، السرديتان تتقاطعان أحيانًا وتختلفان في كثير من الحالات، كما سأبين، ويعزي المسلمون هذه الاختلافات إلى أن الكتب القديمة تم تحريفها. فعن تحريف التوارة ورد قوله تعالى: "من الذين هادوا يحرفون الكلم عن مواضعه" (المائدة: 13)، وقوله: "ومن الذين هادوا سمَّاعُون للكذب سمَّاعُون لقوم ءاخرين لم يأتوك يحرِّفون الكَلِمَ من بعد مواضعه" (المائدة: 41)، ويستدل المسلمون على تحريف الإنجيل بالكثير من القصص والروايات التي لا يرونها صحيحة، ومنها قضية التثليث في الاعتقاد المسيحي: «لقد كفر الذين قالوا إن الله ثالث ثلاثة"، و«لقد كفر الذين قالوا إن الله هو المسيح ابن مريم" (المائدة: 72)، كما ورد في إنجيل لوقا "فأجاب الملاك وقال لها: "الروح القدس يحل عليك، وقوة العلي تظللك، فلذلك أيضًا القدوس المولود منك يدعى ابن الله» (لو 1: 35)، والمعنى أنهم يفتئتون على الله بتغيير كلامه.

ثم إن قصة صلب عيسى وموته ودفنه كما وردت في الإصحاح (19) في إنجيل يوحنا، تخالف الرواية الإسلامية من أن المسيح لم يمت، وإنما رُفع إلى السماء. ففي الإصحاح (19): "فخرج وهو حامل صليبه إلى الموضع الذي يقال له (موضع الجمجمة) ويقال له بالعبرانية جلجثة. حيث صلبوه، وصلبوا اثنين آخرين معه من هنا ومن هنا، ويسوع في الوسط. فلما أخذ يسوع الخل قال: قد أكمل. ونكس رأسه وأسلم الروح. وأما

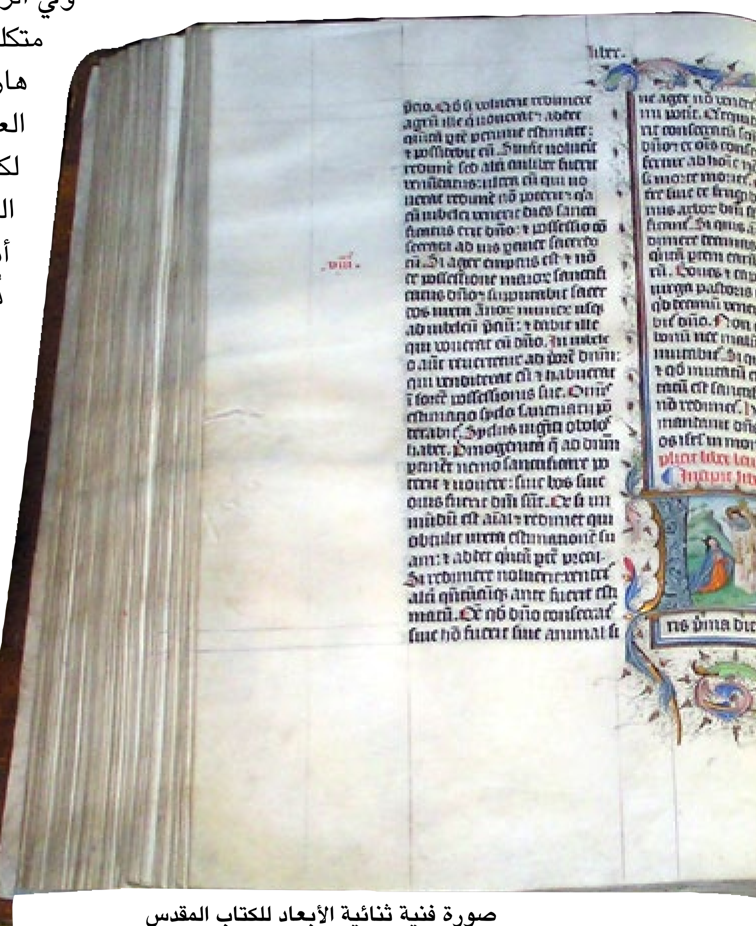
يسوع فلما جاءوا إليه لم يكسروا ساقيه، لأنهم رأوه قد مات. لكن واحدًا من العسكر طعن جنبه بحربة، وللوقت خرج دم وماء. فأخذا جسد يسوع، ولفاه بأكفان مع الأطياب، كما لليهود عادة أن يكفنوا". بينما جاء في القرآن «وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول اللّه وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم وإن الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقينا» (النساء: 157).

من أبلغ موسى باصطفائه نبيًّا؟

كالعادة، لدينا روايتان حول اصطفاء موسى عليه السلام وتبليغه بالنبوة، وبأنه مرسل من اللّه إلى قومه، القصة التوراتية التي وردت في سفر الخروج، والقصة الإسلامية التي وردت في القرآن، وهما تتشابهان إلى حد بعيد، وتختلفان في مواضع سأتوقف عندها.

في سفر الخروج- الإصحاح الثالث، جاء: "وأما موسى فكان يرعى غنم **يثرون** حميه كاهن مديان فساق الغنم إلى وراء البرية وجاء إلى **جبل الله حوريب**، و**ظهر له ملاك الرب** بلهيب نار من وسط عليقة فنظر وإذا العليقة تتوقد بالنار والعليقة لم تكن تحترق، فقال موسى أميل الآن لأنظر هذا المنظر العظيم لماذا لا تحترق العليقة، فلما رأى الرب أنه مال لينظر ناداه اللّه من وسط العليقة وقال: موسى موسى، فقال: ها أنذا، فقال: لا تقترب إلى ههنا اخلع حذاءك من رجليك لأن الموضع الذي أنت واقف عليه أرض مقدسة، ثم قال: أنا إله أبيك إبراهيم وإله إسحق وإله يعقوب، فغطى موسى وجهه لأنه **خاف أن ينظر إلى الله**، فقال الرب إني قد رأيت مذلة شعبي الذي في مصر وسمعت صراخهم من أجل مسخريهم إني علمت أوجاعهم، (...)، فالآن هلم **فأرسلك إلى فرعون وتخرج شعبي بني إسرائيل من مصر**، فقال موسى للّه من أنا حتى أذهب إلى فرعون وحتى أخرج بني إسرائيل من مصر، فقال إني أكون معك وهذه تكون لك العلامة أني أرسلتك حينما تخرج الشعب من مصر تعبدون اللّه على هذا الجبل، فقال موسى للّه ها أنا آتي إلى بني إسرائيل وأقول لهم إله آبائكم أرسلني إليكم **فإذا قالوا لي ما اسمه فماذا أقول لهم؟** فقال اللّه لموسى "أهيه الذي أهيه" وقال "هكذا تقول لبني إسرائيل: أهيه أرسلني إليكم، وقال اللّه أيضًا لموسى هكذا تقول لبني إسرائيل: يهوه إله آبائكم إله إبراهيم وإله إسحق وإله يعقوب أرسلني إليكم هذا اسمي إلى الأبد وهذا ذكري إلى

دور فدور".
"أهيه الذي أهيه" بالعبرية אֶהְיֶה אֲשֶׁר אֶהְיֶה، ومعناها: أكون الذي أكون، أو: أنا ما هو كائن.
هناك عدة ملاحظات «شكلية» في النص، منها أن اللّه أخبر موسى بكنيته «أنا إله أبيك إبراهيم"، وأن موسى غطى وجهه وخاف أن ينظر إلى اللّه! لماذا خاف؟ والمهم أنه تلقى عن اللّه وكأنه أمر عادي، دون أن يتشكك مثلًا أو يخاف -كما حدث مع النبي محمد بعد ذلك-، ثم أخبره اللّه أنه يرسله إلى (شعبه) بني إسرائيل ليخرجهم من مصر، وتحدث موسى في التفاصيل «من أنا حتى أذهب إلى فرعون.." وأن اللّه طمأنه أنه سيكون معه.. إلخ، وبعد كل ذلك سأله موسى عن اسمه! "فإذا قالوا لي ما اسمه فماذا أقول لهم؟»، وأخيرًا فإن اللّه قال له إن اسمه «يهوه" وليس اللّه، وأن هذا اسمه إلى الأبد، وقد أشرت سابقًا لمسألة اختلاف اسم الخالق في الديانات الثلاث التي من المفروض أنها من مصدر واحد.
فإذا ذهبنا إلى الرواية الإسلامية سنجد أنها وردت في أكثر من مكان بالقرآن، منها قوله تعالى في (سورة طه: 10- 13 و24) "إذ رأى نارًا فقال لأهله امكثوا إني آنست نارًا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى، فلما أتاها نودي يا موسى، إني أنا ربك فاخلع نعليك إنك بالواد المقدس طوى، وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى، (...) اذهب إلى فرعون إنه طغى (24)".
الروايتان تشتركان في أن اللّه حدَّث موسى وأمره بخلع حذائه وكلفه -مباشرةً وبنفسه- بإرساله إلى فرعون، وإن كان القرآن يركز بوضوح على (الاختيار) و(الوحي)، لأنهما الفعلان اللذان ستتركز حولهما الدعوة الإسلامية كما سنرى لاحقًا.
وفي الروايتين سنعرف أن موسى ليس متكلمًا أو يتهته، وأن اللّه أرسل معه أخاه هارون، وأنه زوده بمعجزتين: تحويل العصا إلى حية، وعلاج البرص.
لكنهما تختلفان في عدة أشياء: أنه في الرواية الإسلامية كان موسى بصحبة أهله وليس وحده يرعى الغنم كما ذُكر في التوراة، وأن النار كانت حقيقية وليست نارًا وهمية يحملها ملاك دون أن تحرق شيئًا، وأن اللّه في الرواية الإسلامية لم يكن متجسدًا، كان صوتًا فقط، لكنه في الرواية اليهودية كان حاضرًا بذاته «خاف أن ينظر إلى اللّه»، ينظر إليه تعني أنه كان أمامه، وأخيرًا فلم يسأل موسى عن اسم الخالق، لأن الرواية الإسلامية تفترض أنه يعرف.
أيضًا هناك خلاف في اسم حمي موسى، ففي التوراة هو «يثرون» كاهن مديان، وفي



صورة فنية ثنائية الأبعاد للكتاب المقدس

الإسلام اسمه شعيب، وهناك اختلافات حول من يكون، فقيل «هو شعيب رسول اللّه عليه الصلاة والسلام، وهذا هو المشهور عند كثيرين. وممن نص على ذلك الحسن البصري ومالك بن أنس وجاء مصرحًا به في حديث ولكن في إسناده نظر. وقيل إن الشيخ المذكور غير شعيب نبي اللّه، وإنما هو ابن أخيه، أو ابن عمه، أو رجل مؤمن من قومه. انظر البداية والنهاية لابن كثير"[1]. كما أن هناك اختلاف حول اسم الجبل الذي حدث فوقه التكليف ومكانه، ففي التوراة هو جبل حوريب، وفي الإسلام هو الوادي المقدس طوى، وهناك اختلافات بين المتقدمين عن معنى اسمه وتحديد مكانه.

كما أن هناك اختلافًا كبيرًا أيضًا في طريقة نطق اسم اللّه واسم النبي موسى، ففي (سفر الخروج 31 : 18) في العهد القديم –على سبيل المثال– يرد النص بالعبرية هكذا: "וַיִּתֵּן אֶל־מֹשֶׁה כְּכַלֹּתוֹ לְדַבֵּר אִתּוֹ בְּהַר סִינַי שְׁנֵי לֻחֹת הָעֵדֻת לֻחֹת אֶבֶן כְּתֻבִים בְּאֶצְבַּע אֱלֹהִים"[2]، ونترجمه بالعربية إلى «ثم أعطى موسى عند فراغه من الكلام معه في جبل سيناء لوحي الشهادة: لوحي حجرٍ مكتوبين بإصبع اللّه»، في حين أن اسم الخالق في العبرية هو «יהוה" وينطق "Yahweh" أو "Jehovah"، وبالعربية «يهوه». أما اسم موسى النبي بالعبرية فهو "מֹשֶׁה"، ويتم نطقه «Moshe" «موشى» أو «موشا».

أعرف أن كثيرين لا يلتفتون إلى هذا الخلاف في اسم الخالق بين الديانات السماوية، وكذلك الاختلاف في نطق أسماء الأنبياء، فالمسلمون يسمون نبي المسيحية «عيسى» بينما المسيحيون لا يعرفون هذا الاسم، ويسمونه «يسوع"، أعرف أن هذا المبحث أُهمل في الدراسات الدينية، ولكنني أعتبره في غاية الأهمية إن كنا نتحدث عن إله واحد، هو الذي أرسل كل الرسل، وهو الذي أملى كل الكتب، وبالتالي فليس عقلانيًا ولا منطقيًا أن يغير اسمه ويغير اسم رسله.

جملة هذه الاختلافات –إذن، دون موضوع اختلاف الأسماء– تتركز في التأكيد على عملية الاصطفاء والبعث، والتبليغ عن طريق الوحي «وأنا اخترتك فاستمع لما يوحى»، والمقصود بالتأكيد ليس إثبات نبوة موسى، فقد كانت ثابتة قبل الإسلام بقرون عديدة، ولكن المقصود هو التأكيد على بعث محمد وإلهية القرآن.

لكن النقطة المهمة في التشابه بين الروايتين، والتي أرمي إليها هنا، هي أن أحدًا من البشر لم يكن حاضرًا هذا اللقاء بين اللّه وموسى بن عمران، فأهله في الرواية الإسلامية كانوا بعيدين لأنه تركهم وصعد الجبل، وبالتالي فإن المصدر الوحيد للرواية هو موسى وحده!

من أبلغ عيسى باصطفائه نبيًّا؟

"المسيح في اللغة العبرية מָשִׁיחַ تعني (ماشيح) من الفعل مشح أي مسح[3]، ومعناها في العهد القديم "الممسوح بالدهن المقدس" الذي كان يُصنع من زيت الزيتون مضافًا إليه عددًا من الطيوب، وقد ظل هذا التقليد حتى أيامنا هذه في المسيحية في سر الميرون؛ وكان الشخص أو الشيء الذي مسح يصبح مقدسًا ومكرسًا للرب؛ وحصر استخدامه للكهنة، الملوك والأنبياء، ولهذا دعوا بـ»مسحاء الرب"، ومفردها مسيح الرب، ويصفهم اللّه بـ»مسحائي"؛ لكن الوحي الإلهي في أسفار العهد القديم يؤكد أن هؤلاء المسحاء جميعًا؛ كانوا ظلًا ورمزًا للآتي والذي دعي منذ داود فصاعدًا بـ(المسيح)، وكانوا جميعًا متعلقين بمسيح المستقبل الذي سيأتي في ملء الزمان، ودعاه دانيال النبي "المسيح الرئيس"، و"المسيح" و"قدوس القدوسين"، لأنه سيجمع في شخصه الصفات الثلاث: الكاهن والنبي والملك؛ ولا تزال الديانة اليهودية تنتظر

الأنبياء لم يتركوا أثرًا واحدًا يدل على وجودهم، أو نقوشًا تحتوي تعليماتهم، بالرغم من أن موسى كان مصريًا وتقاطع مع فرعون مصر، ولم تذكره النقوش على المعابد والأهرامات التي ذكرت معظم الفراعين وزوجاتهم وأبناءهم ورجال حاشيتهم وكهنتهم ومهندسيهم، وأن الجزيرة العربية كانت صحراء قاحلة بلا مياه جوفية، وبالتالي فإن آثارها لا تندثر بسهولة، في حالة وجود آثار طبعًا!



دان جيبسون

قدومه، أما المسيحية فتعتبر وعد العهد القديم بظهور مخلص لبني إسرائيل قد تحقق بظهور يسوع الذي صلب ليخلص البشر من آثامهم".

"يسوع (بالعبرية: יֵשׁוּעַ؛ وبالسريانية: ܝܫܘܥ)، ويشار إليه أيضًا بيسوع الناصري، أو المسيح، في النظرة التاريخية هو معلم يهودي من الجليل في مقاطعة اليهودية الرومانية، عُمِّدَ على يد يوحنا المعمدان، تعددت أوصافه بين رجل دين يهودي، وزعيم حركة دينية، وحكيم أو فيلسوف ومصلح اجتماعي، أما في المسيحية فيسوع هو المسيح الذي انتظره اليهود وفيه تحققت نبوات العهد القديم، هو معصوم، وكامل، والوحيد الذي لم يرتكب أية خطيئة، وقد ولد من عذراء بطريقة إعجازية، واجترح عجائب ومعجزات عديدة، رفع البشر لمرتبة أبناء الله، لتمثل حياته (إنجيل عمل) ملهم لأتباعه، وأسس الكنيسة، ومات على الصليب تكفيرًا عن خطايا العالم، فكان محرر البشرية وبشراها السارة، ثم قام من بين الأموات ورُفع إلى السماء، بعد أن وعد المؤمنين به أنه سيعود في آخر الزمان؛ ليكون بذلك كمال الإعلان الإلهي للبشر، وختام رسالات السماء.

في إنجيل متى– الإصحاح الأول، وبعد إثبات امتداد نسب يسوع إلى إبراهيم (بينهما 42 جيلًا)، يذكر أن مريم كانت «مخطوبة ليوسف، وقبل أن يجتمعا وجدت حبلى من الروح القدس. فيوسف رجلها إذ كان بارًّا ولم يشأ أن يشهرها أراد تخليتها سرًّا، ولكن فيما هو متفكر في هذه الأمور إذا ملاك الرب قد ظهر له **في حلم** قائلًا: يا يوسف ابن داود لا تخف أن تأخذ مريم امرأتك لأن الذي حبل به فيها هو من الروح القدس، فستلد ابنًا وتدعو اسمه يسوع لأنه يخلص شعبه من خطاياهم، (...)، فلما استيقظ يوسف من النوم فعل كما أمره ملاك الرب وأخذ امرأته، ولم يعرفها حتى ولدت ابنها البكر ودعا اسمه يسوع".

إذن، فقد ولد يسوع بين أم وزوجها الذي أتاه في الحلم أن (خطيبته، التي أصبحت

امرأته بعد الحلم) ستلد ولدًا (من الروح القدس).
بقية القصة في (الإصحاح الثاني) أنه ولد في ظل الملك هيرودس، وأن مجوسًا من الشرق أتوا إلى أورشليم يسألون عن المولود (ملك اليهود) إذ رأوا نجمَهُ في المشرق وأتوا ليسجدوا له (لا تعرف: كيف رأوا نجمه؟ وأين؟)، لكنهم لم يجدوه في أورشليم، فجمعهم الملك ووجههم إلى بيت لحم حيث مكانه، وأن نجمًا سيهديهم إليه، وأوصاهم أن يبلغوه حين يرونه، ووجدوه بالفعل وسجدوا له: «ثم إذ أوحي إليهم **في حلم** أن لا يرجعوا إلى هيرودس انصرفوا في طريق أخرى إلى كورتهم، وبعدما انصرفوا إذا ملاك الرب قد ظهر ليوسف **في حلم** قائلًا: قم وخذ الصبي وأمه واهرب إلى مصر وكن هناك حتى أقول لك لأن هيرودس مزمع أن يطلب الصبي ليهلكه، فقام وأخذ الصبي وأمه ليلًا وانصرف إلى مصر".
الرواية المسيحية -إذن- كما وردت في إنجيل متى بنيت كلها على الأحلام! وتتحدث عن طفل ولد من أم فقط، دون أن تجتمع برجل، حبَّلها الروح القدس (كيف حبَّلها؟ ومن قال لها إن من حبلها هو الروح القدس؟)، لكنه طفل كالأطفال، عرف المجوس أنه سيصير (ملك اليهود) لأنهم رأوا نجمه في المشرق (!!)، وأن النجم دل على مكانه وسار معهم حتى وقف فوقه، ثم أكمل الحلم (الحلم مرة أخرى!) باقي الفصول، إذ (أتى وحي) للمجوس -هكذا، للمجوس كلهم بصيغة الجمع، دون ذكر مصدره، ودون ذكر مصدر الوحي، ومن هو المُوحِي!- ألا يعودوا للملك حسب اتفاقه معهم، ثم حلم يوسف مرة أخرى أن يحمل الطفل وأمه إلى مصر لينقذه من فتك هيرودس به.. ففعل! إلى أن حلم حلمًا ثالثًا (!!) حين مات هيرودس، فقد جاءه ملاك الرب قائلًا "قم وخذ الصبي وأمه واذهب إلى أرض إسرائيل لأنه قد مات الذين كانوا يطلبون نفس الصبي".
لو أكملنا مع إنجيل متى سنرى أن يوسف حين رجع بعائلته من مصر إلى «أرض إسرائيل»، «سمع أن أرخيلاوس يملك على اليهودية عوضًا عن هيرودس أبيه، خاف أن يذهب إلى هناك وإذ أوحي إليه في (حلم): انصرف إلى نواحي الجليل"، فاستقر بعائلته في الناصرة ومن هنا كانت تسميته "يسوع الناصري"، وربما اشتقت كلمة "نصارى" منها كذلك.
في (الإصحاح الثالث) ستظهر شخصية "يوحنا المعمدان" الذي كان يدعو الناس للتوبة "لأنه قد اقترب ملكوت السماوات"! -مرت ألفا سنة من دعوته ولم يأتِ ملكوت السماء الذي كان يقترب!- وعمَّد الناس «بماء للتوبة"، وبشَّر بأن "الذي يأتي بعدي هو أقوى مني الذي لست أهلًا أن أحمل حذاءه هو سيعمدكم بالروح القدس ونار.. الذي رفشه في يده وسينقي بيدره ويجمع قمحه إلى المخزن وأما التبن فيحرقه بنار لا تطفأ.. حينئذ جاء يسوع من الجليل إلى الأردن إلى يوحنا ليعتمد منه.. ولكن يوحنا منعه قائلًا أنا محتاج أن أعتمد منك وأنت تأتي إليَّ! فأجاب يسوع وقال له: اسمح الآن لأنه هكذا يليق بنا أن نكمل كل بر، حينئذٍ سمح له، فلما اعتمد يسوع صعد للوقت من الماء وإذا السماوات قد انفتحت له فرأى روح اللّه نازلًا مثل حمامة وأتيا عليه، وصوت من السماوات قائلًا هذا هو ابني الحبيب الذي به سررت".
سأعيد التذكير هنا بأن هذه الكتابة ليست (عن) الدين، وإنما عن الثقافة الدينية، فهي مشغولة بعرض النصوص على العقل، خاصة أنها مؤوَّلة من بشر، ليس ذلك فقط، لكنها انبنت بالكامل على روايات بشر، مثلما وضَّحتُ أن موسى هو الذي قال إن «يهوه» كلمه، ولم يشهد على ذلك أحد، وكذلك فإن حكاية مولد «يسوع» من «الروح القدس» انبنت على (حلم) يوسف زوج أمه مريم

بنت عمران، وأسلمنا هذا الحلم لسلسلة من (الأحلام) شيَّدت عقيدة سماوية أتباعها هم الأكبر في العالم اليوم.. لا أقول إنه لم يحلم أو إن الحلم ليس وحيًا بالضرورة، فهذا لا يعنيني، ولكني أريد التركيز على أن (الحلم) فعل خاص بشخص واحد، لم يشهده أحد غيره!

هذه هي الرواية المسيحية، فما هي الرواية الإسلامية عن مولد (عيسى) ونبوته، حتى نقارن بينهما؟

عشرون آية من (سورة مريم) تروي قصة ميلاد (**عيسى**) و(**نبوته**) في (192) كلمة فقط –لاحظ أنني أضع كلمتي: عيسى ونبوة، بين قوسين لأعود إليهما–، تقول الآيات: "واذكر في الكتاب مريم إذ **انتبذت من أهلها مكانًا شرقيًا**، فاتخذت من دونهم حجابًا فأرسلنا إليها روحنا **فتمثل لها بشرًا سويًا**، قالت إني أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيًا، قال **إنما أنا رسول ربك** لأهب لك غلامًا زكيًا، قالت أنى يكون لي غلامٌ ولم يمسسني بشرٌ ولم أك بغيًا، قال كذلك قال ربك هو علي هينٌ ولنجعله آيةً للناس ورحمةً منا وكان أمرًا مقضيًا، فحملته فانتبذت به مكانًا قصيًا، فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسيًا منسيًا، فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريًا، وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا، فكلي واشربي وقرِّي عينًا فإما ترين من البشر أحدًا فقولي إني نذرت للرحمن صومًا فلن أكلم اليوم إنسيًا، فأتت به قومها تحمله قالوا يا مريم لقد جئت شيئًا فريًا، يا أخت هارون ما كان أبوك امرأ سوءٍ وما كانت أمك بغيًا، فأشارت إليه قالوا كيف نكلم من كان في المهد صبيًا، قال إني عبد اللّه آتاني الكتاب وجعلني نبيًا، وجعلني مباركًا أين ما كنت وأوصاني بالصلاة والزكاة ما دمت حيًا، وبرًا بوالدتي ولم يجعلني جبارًا شقيًا، والسلام عليَّ يوم ولدت ويوم أموت ويوم أبعث حيًا، ذلك عيسى ابن مريم قول الحق الذي فيه يمترون، ما كان للّه أن يتخذ من ولدٍ سبحانه إذا قضى أمرًا فإنما يقول له كن فيكون". (الآيات 16: 35)

سأتوقف هنا أمام ثلاث جمل وردت في الآيات ولم تأخذ حقهما من الدرس كما أظن، الأولى «**انتبذت من أهلها مكانًا شرقيًا**"، فالسؤال الذي شغلني هو: لماذا تنتبذ (أو تتجنب) أهلها؟ حين رجعت إلى تفسير الطبري رأيت المفسرين مشغولين بـ«المكان الشرقي» وما هو، ولماذا شرقي وليس غربيًا، ولم ينتبه أحد لعلة التجنب نفسها! الإشارة الوحيدة أنها كانت حائضًا، فهل كل الحائضات كُنَّ يتجنبن أهلهن وقت الحيض؟ هل كان طبيعيًا في هذا الزمان أن تترك (فتاة عذراء) أهلها لتحيض بعيدًا عنهم ثم تعود إليهم حين تتطهر؟ أتصور أن الإجابة: لا.

الجملة الثانية «**فتمثل لها بشرًا سويًا**"، وهذا يعني –خلافًا لما نعرف– أن عيسى جاء نتيجة مواقعة حقيقية بين أمه مريم بنت عمران وبين بشرٍ سويٍّ، أي كامل الاستواء، وليس من مجرد (نفخة) غير مرئية، ثمة رجل واقعها إذن، لكنه، وهنا الجملة الثالثة المهمة، (قال) لها «**إنما أنا رسول ربك**"، فمن أين عرفت أنه رسول ربها؟ لماذا صدقته؟ النصوص لا تقول، لكنها تعتمد على قدسية الرواية التي أنتجت (عيسى) (النبي) الذي يتبعه حوالي ثلث سكان الأرض حاليًا.

لكن الطبري يفسر ذلك بالقول: «حدثني موسى، قال: ثنا عمرو، قال: ثنا أسباط، عن السدي، قال: فلما طهُرَتْ، يعني مريم من حيضها، إذا هي برجل معها، وهو قوله (فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشرًا سويًا) يقول تعالى ذكره: فتشبه لها في صورة آدميٍّ سويِّ الخلق منهم، يعني في صورة رجل من بني آدم معتدل الخلق".

ثمة فروق كثيرة بين الروايتين: المسيحية والإسلامية، سأحاول رصد بعضها:

1– الرواية المسيحية انبنت على مجموعة

من (الأحلام) كما بيَّنتُ، بدأت بحلم يوسف خطيب مريم الذي أصبح زوجها، حين تشكك أن خطيبته واقعت رجلًا وحملت منه، فحلم أنها حملت بفعل الروح القدس، بينما الرواية الإسلامية لا تذكر الأحلام، ولا تضع فاصلًا زمنيًّا -أصلًا- بي الحمل والولادة!

2- في الرواية الإسلامية ثمة رجل كامل الاستواء تجسد لمريم وواقعها، وقال لها إنه رسول ربها، بينما لا تتحدث الرواية المسيحية عن مواقعة، وفي المقابل يبدو أن علامات الحمل ظهرت عليها، فتشكك خطيبها الذي سيصبح زوجها.. إلخ، أي أن ثمة فاصلًا بين الحمل والولادة.

3- الرواية المسيحية تتحدث عن طفل ولد بشكل عادي، والذي ليس عاديًّا هو حمل مريم دون مواقعة، وأن أمه وزوجها هربا به إلى مصر خوفًا من بطش الملك، ولما عادوا إثر حلم أبلغهم أن الملك مات، عاشوا في الناصرة، وظهر يوحنا المعمدان الذي بشَّر به، وحين عمَّده يوحنا «إذا السماوات قد انفتحت له فرأى روح اللّه نازلًا مثل حمامة وأتيا عليه"، يعني أن (نبوته) أو (ألوهيته) بدأت بتعميده.. بينما في السردية الإسلامية فإن (عيسى) ليس طفلًا عاديًّا، فقد تكلم يوم ولادته وأعلن (نبوته) وأنه مرسل من عند (اللّه) أو (الآب Abba) أو (زيوس "Θεός Theos)) باليونانية: "فأشارت إليه قالوا كيف نكلم من كان في المهد صبيًّا، قال إني عبد اللّه آتاني الكتاب وجعلني نبيا، وجعلني مباركًا أين ما كنت وأوصاني بالصلاة والزكاة ما دمت حيًّا" (29- 31).

4- الاختلاف الأكبر أن "يسوع" هو ابن الإله في العقيدة المسيحية «وصوت من السماوات قائلًا هذا هو ابني الحبيب الذي به سررت"، وفي عقيدة التثليث هو أحد تمثلات ثلاث للرب «الآب والابن والروح القدس»، وهم لا يعتبرون ذلك تعددًا بل إنهم يعبدون إلهًا واحدًا ذا أقانيم ثلاثة، مثلما تقول عن الشمس الشمس، وعن ضوء الشمس الشمس، وهما معًا الشمس[4].. بينما يعتبر المسلمون (عيسى) نبيًّا مرسلًا من عند اللّه، وأنه يحمل كتابًا كما حمل موسى التوارة، وكما حمل محمد القرآن: «قال إني عبد اللّه آتاني الكتاب وجعلني نبيًّا".

5- لا يوجد في المسيحية شخص اسمه عيسى، فهذه التسمية إسلامية خالصة، وهو ليس نبيًّا في عقيدتهم كما بيَّنتُ، لكنه إله، وبالتالي فلم (يتنزل) عليه كتاب، فالإله لا ينزل شيئًا على نفسه! وإنما العهد الجديد هو وصاياه التي دونها رسله وتلاميذه، فقد «كانت أخبار وتعاليم يسوع تتناقل شفهيًا بين المؤمنين المسيحيين، على يد الرسل الاثني عشر، والسبعين تلميذًا، وشهود آخرين، وقد دونت أسفار العهد الجديد القانونية بين عام 40 و95م. ووفق بعض الدارسين فقد كتبت غالبية أسفار العهد الجديد قبل عام 70م مثل جون روبنسون وكارستين ب. ثيدي"[5].

6- في العقيدة اليهودية ينتظر اليهود نزول المسيح «الممسوح بالدهن المقدس" حتى يومنا هذا، وفي العقيدة «المسيحية» فإن «يسوع» هو المسيح الذي بشر به العهد القديم، وفي العقيدة الإسلامية فإن (عيسى) سوف يعود إلى الأرض فيتبعه من يؤمنون باللّه الواحد ولا يشركون معه أحدًا.

من أبلغ محمدًا باصطفائه نبيًّا؟

موضوع نبوة محمد هو الشكل المثالي (نظريًّا) لموضوع النبوة بشكل عام، من حيث اصطفاء (اللّه) لبشر من عباده: "لقد كان لكم في رسول اللّه أسوةٌ حسنةٌ لمن كان يرجو اللّه واليوم الآخر وذكر اللّه كثيرًا" (الأحزاب: 21)، «وإنك لعلىٰ خلقٍ عظيم" (القلم: 4)، و»روى الإمام أحمد (3589) عن عبد اللّه بن مسعودٍ قال: إن اللّه نظر في قلوب العباد فوجد قلب محمدٍ (ص) خير قلوب العباد

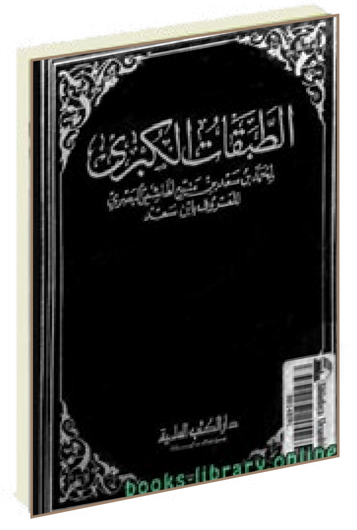
فاصطفاه لنفسه فابتعثه برسالته، ثم نظر في قلوب العباد بعد قلب محمدٍ فوجد قلوب أصحابه خير قلوب العباد فجعلهم وزراء نبيه يقاتلون على دينه". وإخباره بأنه نبي مرسل إلى قومه ليبشرهم بوحدانية الله "إنا أرسلناك بالحق بشيرًا ونذيرًا ولا تسأل عن أصحاب الجحيم" (البقرة: 119)، «وأرسلناك للناس رسولًا وكفى بالله شهيدًا" (النساء: 79)، "كذلك أرسلناك في أمةٍ قد خلت من قبلها أممٌ لتتلو عليهم الذي أوحينا إليك" (الرعد: 30)، وبما ينتظر المؤمنين من جنان النعيم، وما ينتظر المكذبين من عذاب أليم: "ليدخل المؤمنين والمؤمنات جناتٍ تجري من تحتها الأنهار خالدين فيها ويكفِّر عنهم سيئاتهم وكان ذلك عند الله فوزًا عظيما، ويعذب المنافقين والمنافقات والمشركين والمشركات الظانين بالله ظن السوء عليهم دائرة السوء وغضب الله عليهم ولعنهم وأعد لهم جهنم وساءت مصيرا" (الفتح: 5 و6)، ونزل عليه كتاب من الله بواسطة الملك جبريل، فيه أسس هذه العقيدة وتعاليمها: "ونزَّلنا عليك الكتاب تبيانًا لكل شيءٍ وهدًى ورحمةً وبشرى للمسلمين" (النحل: 89)، "نزَّل عليك الكتاب بالحق مصدقًا لما بين يديه" (آل عمران: 3)، «وإن كنتم في ريبٍ مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورةٍ من مثله وادعوا شهداءكم من دون الله إن كنتم صادقين" (البقرة: 23).

بل ربما صبغ الإسلام الأنبياء من قبله بتلك الصبغة وأكد عليها، فقد رأينا أن (يهوه) حين كلم موسى كان يريد إرساله إلى فرعون ليخلص اليهود من عذابه، ورأينا أن «يسوع» لم يكن مرسلًا من الله بل كان هو الله، وأنه لم يتنزل عليه كتاب، وإنما كتب رسله وتلامذته وصاياه، كما كان الصحابة يكتبون الأحاديث عن النبي، بالرغم من ذلك فإن السردية الإسلامية سحبت هذه الصورة المثلى على ما سبقها: الله الواحد (وليس الثلاثة) الذي لا يلد (لا يسوع ولا غيره)، يصطفي عبدًا بشريًّا من عباده (حتى لو لم يولد من أب بشري)، ويرسله إلى قومه، ويرسل إليه ملك من عنده (جبريل) ليملي عليه كتابًا يبلغه للناس.

لكن للإجابة عن سؤال: من أخبر محمدًا بأن (الله) اختاره رسولًا لأهله وللعالمين؟ يحتاج أن نرجع إلى الوراء قبل البعثة بسنوات، كيف كان محمد قبل البعثة؟ وما مفهومه ومفهوم معاصريه عن النبوة؟ قبل أن نعرج على بداية تلقيه الوحي، وعلاقته بجبريل الذي يرسله (الله) إلى الأنبياء، والكيفية التي كان يتنزل بها الوحي عليه.

تقول الروايات أن محمدًا كان مختلفًا عن قومه، وإنه لم يشاركهم عبادة آلهتهم، وكان يقف بعرفة في الحج، رغم أنهم لم يكونوا يقفون به إعلاء لشأن الكعبة التي يقومون على خدمتها لزيادة الحجاج إليها، وبالتالي زيادة محصولهم. وبعض الروايات تقول إنه كان حنيفيًّا مثل الأربعة الكبار: ورقة بن نوفل وعبد الله بن جحش وعثمان بن الحويرث وزيد بن عمرو بن





نفيل، وزاد ابن الجوزي على هؤلاء الأربعة –كما يذكر معروف الرصافي في الشخصية المحمدية– أبو بكر الصديق ورباب بن البراء وأسعد بن كريب الحميري وقس بن ساعدة الأيادي وأبا قيس بن صرمة..

وفي سيرة ابن هشام، وفي كتب الأحاديث، حكايات متعددة تقول إن محمدًا كان يرى بشرًا لا يراهم غيره، وأشهر هذه الروايات قصة فتح صدره وغسل قلبه ونزع مضغة الشر منه: "روى البيهقي في «دلائل النبوة» عن أصحاب رسول الله (ص) "أنهم قالوا له: أخبرنا عن نفسك، قال: واسترضعت في بني سعد بن بكر، فبينا أنا مع أخ لي في بهم لنا، أتاني رجلان عليهما ثياب بياض، معهما طست من ذهب مملوءة ثلجًا، فأضجعاني، فشقًّا بطني، ثم استخرجا قلبي، فشقَّاه، فأخرجا منه علقة سوداء، فألقياها، ثم غسلا قلبي وبطني بذلك الثلج، حتى إذا أنقيا ثم رداه كما كان، ثم قال أحدهما لصاحبه: زنه بعشرة من أمته، فوزنني بعشرة، فوزنتهم، ثم قال: زنه بمائة من أمته، فوزنني بمائة فوزنتهم، ثم قال: زنه بألف من أمته، فوزنني بألف فوزنتهم. فقال: دعه عنك، فلو وزنته بأمته لوزنهم" (صححه الألباني في «الصحيحة» 1545).

وفي «الطبقات الكبرى» لابن سعد: «أخبرنا عفان بن مسلم. أخبرنا حماد بن سلمة عن هشام بن عروة عن عروة أن رسول الله (ص) قال: يا خديجة إني أرى ضوءًا وأسمع صوتًا. لقد خشيت أن أكون كاهنًا. فقالت: إن الله لا يفعل بك ذلك يا ابن عبد الله. إنك تصدق الحديث وتؤدي الأمانة وتصل الرحم". ويذكر معروف الرصافي في «الشخصية المحمدية": "أن محمدًا بقي مدة من الزمن مديدة لا يعلم ما هو هذا الرئي الذي يراه أهو ملك أم شيطان، حتى لقد ظنَّهُ تابعًا من الجن كالتابع الذي يكون للكُهَّان، فقال لخديجة لقد خشيت أن أكون كاهنًا، ولكنه صار أخيرًا يعتقد أن ما يراه ملكًا لا شيطانًا، ثم صار بعد هذا الاعتقاد يسميه إسرافيل، وأخيرًا صار يسميه جبريل، والفضل في حصول هذا الاعتقاد لمحمد يرجع لخديجة فإنها هي التي ثبتته وأزالت خوفه».

نحن إذن أمام رجل حنيفي على دين إبراهيم، ويرى أشياء لا يعرف كنهها، تزوج امرأة غنية وقوية في قومها وتكبره بخمسة عشر عامًا هي خديجة بنت خويلد، استطاعت أن تقنعه بأن ما يراه ملكًا وليس جنًّا أو شيطانًا، ثم حدث أنه كان يعتكف بغار حراء في رمضان كعادة الحنيفيين، ومنهم جده أبو طالب، فجاءه ما يجيء له عادة، وألقى عليه كلمات أصبحت الآيات الخمس الأولى من سورة العلق « اقرأ باسم ربك الذي خلق، خلق الإنسان من علقٍ، اقرأ وربك الأكرم، الذي علم بالقلم، علم الإنسان ما لم يعلم"، ثم ذهب ولم يعرف من هو، وعندما حكى لخديجة انطلقت به إلى ورقة بن نوفل، فحكى له: «جاءني **جبريل**، وأنا نائم، بنمط من ديباج فيه كتاب، فقال اقرأ (...) فقرأتها ثم انتهى فانصرف عني وهببت من نومي".

كل الروايات عن بدء الوحي بالآيات الخمس لم تذكر أن «الملك جبريل» تحدث إلى النبي –كما تحدث الله بنفسه إلى موسى في الوادي المقدس– ليخبره أن الله اختاره ليكون رسولًا إلى قومه، هو رأى ما رأى –كما كان يرى دائمًا–، وسمع –مثلما كان يسمع– ثم حكى لخديجة ما لا يعرف ماهيته، "فقالت –كما في الطبقات الكبرى أيضًا–: لم يكن الله

صفحة من العهد الجديد باليونانية

ليفعل بك ذلك يا ابن عبد اللّه. ثم أتت ورقة بن نوفلٍ فذكرت له ذلك. فقال: **إن يك صادقًا** فهذا ناموسٌ مثل ناموس موسى. **فإن يبعث وأنا حي** فسأعزره وأنصره وأؤمن به".

إن عدت إلى قاعدة طه حسين في نزع القداسة حتى يتسنى لي مناقشة الأمر بشكل منطقي، فأنا سأقف أمام عدة نقاط: الأولى أن اللّه لو أراد أن يخبر محمدًا أنه رسول فلِمَ لم يخبره كما أخبر موسى، أو أن يجعل جبريلَ يتحدث إليه، لكن هذا لم يحدث، لننتقل إلى النقطة الثانية، وهي أن خديجة تميل إلى أنه صادق ويؤدي الأمانة، وبالتالي فـ(من المرجح) أن الذي يأتيه ملكٌ وليس جنًّا أو شيطانًا، من المرجح لأنه ليس ثمة شيء مؤكد، يبقى رأيها احتمالاً من عدة احتمالات. والنقطة الثالثة أن السردية الإسلامية وضعت أمر النبوة كله في يد ورقة بن نوفل، وكأنه يملك اليقين ويستطيع أن يحكم على أمر جلل كأمر النبوة بهذه البساطة المخلة! ومع ذلك فإن ما قاله ورقة ليس قاطعًا أيضًا!

ورقة قال جملتين في غاية الأهمية: الأولى "**إن يكُ صادقًا**"، أي أنه احتمل الصدق كما احتمل غيره، وغيره ليس الكذب فيما أتصور ونحن نتحدث عن إنسان عرف عنه الصدق، ولكن اختلاط الأمر، أو التهيؤ. والثانية «**فإن يبعث وأنا حي**"، وهذا معناه أنه لم يتعامل مع الحكاية على أنها (بعث)، وإنما (الناموس).

نحن إذن أمام قصة ظنيَّة أطرافها جميعًا بشر كيفوها على حسب رؤيتهم، وعلى الرغم من أن السردية الإسلامية بالغت في تعظيم قدر ورقة بن نوفل، باعتبار أنه هو الذي (قدَّر) أن تلك رسالة إلهية، فإنه يظل بشرًا، بل إن بعض الروايات تقول إنه لم يدخل الإسلام حتى مات مثل الحنيفيين الأربعة الذين لم يسلموا، بل إن أحدهم وهو عبيد اللّه بن جحش، وهو ابن عمة محمد أميمة بنت عبد المطلب -كما يقول الرصافي- أدرك البعثة وأسلم وهاجر إلى الحبشة مع امرأته أم حبيبة بنت أبي سفيان، فلما قدمَهَا تنصَّر حتى مات نصرانيًّا، وكان يمر على المسلمين ويقول لهم «فتحنا وصأصأتم، أي أبصرنا وأنتم تلتمسون البصر!

لكن أغرب ما قيل في أمر ورقة (الذي هو مصدر التبليغ بالوحي) ما ورد في كتاب «فروع الكافي"[6]: "قال: لما أراد رسول اللّه (ص) أن يتزوج خديجة بنت خويلد أقبل أبو طالب في أهل بيته ومعه نفر من قريش حتى دخل على **ورقة بن نوفل** عم خديجة فابتدأ أبو طالب بالكلام فقال(...)، ثم سكت أبو طالب وتكلم عمها **وتلجلج، وقصَّر عن جواب أبي طالب وأدركه القطع والبهر**، وكان رجلًا من القسيسين، فقالت خديجة مبتدئة: يا عماه إنك وإن كنت أولى بنفسي مني في الشهود فلست أولى بي من نفسي، قد زوجتك يا محمد نفسي، والمهر عليَّ في مالي، فأمر عمك فلينحر ناقة فليولم بها وادخل على أهلك".. إلخ، وعلى الرغم من أن مؤلف الكتاب شيعي، فلا أعرف أن للشيعة مشكلة مع السيدة خديجة، ولذلك فإن تردد ورقة بن نوفل في تزويجها، وهي وليته، لمحمد وهو الصادق الأمين.. أمر يستحق النظر إن كان هو مصدر الإخبار بالوحي.

فإذا لم يكن جبريل قد حدَّث النبي حديثًا مباشرًا عن اصطفائه وبعثه نبيًّا إلى قومه في بداية الوحي، فهل أخبره بعد ذلك؟ الإجابة لا، فالأحاديث تقول إن محمدًا لم يرَ جبريلَ إلا مرتين، إحداهما في غار حراء وقت أن أملاه الآيات الخمس، والثانية في سدرة المنتهى وقت المعراج، وحديث المعراج مشكوك في صحته أصلًا، فـ»عن عائشة، أن الحارث بن هشام سأل رسول اللّه (ص) فقال: يا رسول اللّه، كيف يأتيك الوحي؟ فقال رسول اللّه: أحيانًا يأتيني مثل صلصلة الجرس، وهو أشده عليَّ، فيفصم عني وقد وعيت عنه ما قال، وأحيانًا يتمثل لي الملك رجلًا فيكلمني فأعي ما يقول. قالت عائشة: ولقد رأيته ينزل عليه الوحي في اليوم الشديد البرد، فيفصم عنه وإن جبينه ليتفصد عرقًا". (أخرجه مسلم في الفضائل باب طيب عرق النبي في البرد وحين يأتيه الوحي رقم 2333).

فالوحي -إذن- لم يكن تبليغًا مباشرًا وجهًا لوجه، بمعنى أن جبريل لم يكن ينزل إلى النبي ويحفِّظه، أو يسلمه رقعة مكتوبة مثلًا، بل كان يسمع صوت جرسٍ عالٍ وهو في حالة غياب عن الوعي، وعندما ينقطع الصوت يتكلم النبي بكلام يُكتَبُ عنه..

ولهذا سنجد أنفسنا أمام السردية الوحيدة التي تقول إن ورقة هو الذي أخبر النبي بنبوته، وورقة رجل كالرجال ⭘

الهوامش:

1- موقع إسلام ويب، رقم الفتوى: 15729:
https://www.islamweb.net/ar/fatwa/15729/%D8%A8%D9%86%D8%AA-%D9%85%D9%86-%D8%B2%D9%88%D8%AC%D8%A9-%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%89-%D8%B9%D9%84%D9%8A%D9%87-%D8%A7%D9%84%D8%B3%D9%84%D8%A7%D9%85

2- https://he.wikisource.org/wiki/%D7%A7%D7%98%D7%92%D7%95%D7%A8%D7%99%D7%94:%D7%A9%D7%9E%D7%95%D7%AA_%D7%9C%D7%90_%D7%99%D7%97

3- بتصرف:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%85%D8%B3%D9%8A%D8%AD

4- يُراجع: حلمي القمص يعقوب، مكتبة الكتب المسيحية، كتب قبطية، المكتبة القبطية الأرثوذكسية، كتاب أسئلة حول حتمية التثليث والتوحيد.

5- https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%87%D8%AF_%D8%A٪7D٪84٪9D٪8AC٪D٪8AF٪D8٪9A٪D٪8AF

6- "فروع الكافي" لأبي جعفر محمد بن يعقوب بن إسحاق الكليني الرازي (ت328/ 329هـ) ص374- 375.


إبداع
ومبدعون
رؤى نقدية



د.محمد عليم

متن "أيمن بكر" وهوامش العميد

اختتم أيمن بكر كتابه بالحديث عن خاتمة العميد في (صوت أبي العلاء) وفق ثنائية الصوت/ الصدى، التي انتقلت بثنائية النص/ الشرح، إلى ثنائية المعري/ حسين على مستوى التجربة الفكرية ككل وفق بكر، وهو ما يجعل موضوع هذا الكتاب ارتيادًا للمناطق الشائكة التي يتهيب الكثيرون الاقتراب منها، وتلك قيمة أخرى تضاف إلى قائمة القيم التي استهدفها الكتاب، وإن كان من خلاصة هنا فهي أن غوص أيمن بكر في هوامش العميد يعد في ذاته عملًا ذكيًّا، واستطاع بدأب ومثابرة أن ينتج متنه الخاص في سياق من النقد الفكري الرفيع.

مصادفةً على الفيسبوك، طالعت تعليقًا للكاتب «أحمد أبو خنيجر» على كتاب (هوامش العميد- ملامح التجربة المعرفية عند طه حسين/ الهيئة المصرية العامة للكتاب 2022)، للدكتور «أيمن بكر»، إذ تساءل أبو خنيجر مشاكسًا عن مغزى استهداف الكاتب الهوامش موضوعًا لكتابه، إذ هي والمتن كلٌ واحد ويشكلان معًا منجز العميد، وليس ثمة ضرورة للفصل بينهما، فما كان مني إلا أن شاكست المؤلف وصاحب التعليق بتعليق أتى أكله لاحقًا، خلاصته: أن رؤية أبو خنيجر لها وجاهتها وجديرة بالنظر، وألمحت إلى أنني لم أقرأ الكتاب بعد، وانتهى الحوار بأن أرسل لي بكر نسخة إلكترونية مكنتني من قراءة الكتاب، وكان ما كان من اتساع الرؤى، والمقصود بالهوامش وفق أيمن بكر: مقدمات كتب العميد وخواتيمها، والمقالات الصحفية والإهداءات، والحوارات الصحفية، ونقد كتاب معاصرين.

(1)

استطاع الكاتب في عدد قليل من الصفحات (المقدمة ومطلع الفصل الأول) أن يكشف عن هدفه من الكتاب، في نسق حجاجي شفيف، اعتمد فيه على الحجة والاقتباس والقياس العقلي، والتحليل، وخلص إلى أن مقدمات طه حسين وخواتيم كتبه لم تكن كغيرها، لأنه مارس ما يمكن وصفه بالشفافية

القاسية على نفسه في تلك المقدمات، لذا استحقت أن تكون موضوعات لبحوث معمقة، وشرع بكر في تأسيس مفهوم ما سماه في عنوانه الشارح بـ(التجربة المعرفية) عند العميد من خلال هوامشه، فما تلك التجربة المعرفية التي هدف إلى استقصائها واستنفذت منه الفصل الأول كاملًا؟

عرَّف بكر التجربة المعرفية بأنها مجموعة القواعد العميقة غير الواعية غالبًا، التي تحدد أهداف التوجه نحو المعرفة، ثم طرق التعامل معها تحصيلًا وإنتاجًا، وأنها لا تشمل العمل الفكري والبحثي وحدهما بل كذلك الإبداع بأنواعه، أي المجالات التي تقوم جميعًا على التجربة المعرفية للمبدع، والقواعد العميقة عند الباحث والمفكر والمبدع تمثل ما يشبه الاختيار الوجودي بأكثر مما تمثل انتقاءً واعيًا لمنهجية يفضلها لتوجه تحليلي معين (ص12).



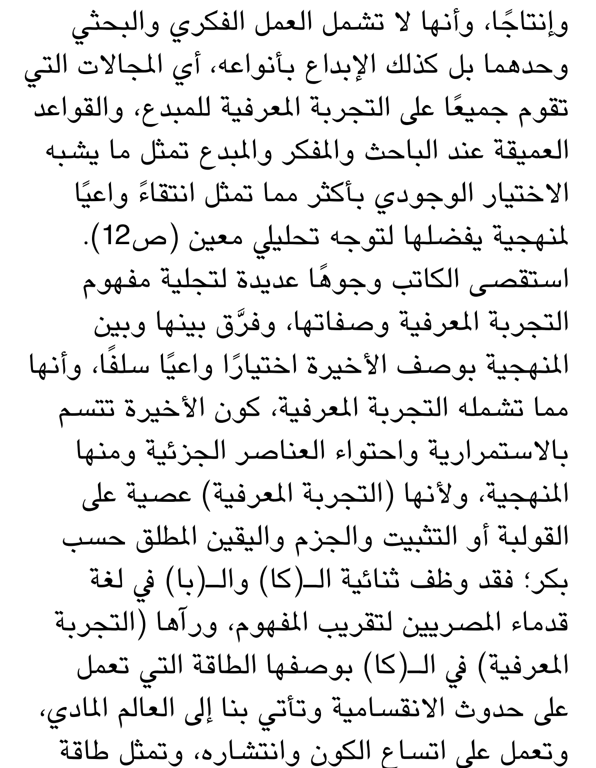




طه حسين

أيمن بكر

أحمد أبو خنيجر



استقصى الكاتب وجوهًا عديدة لتجلية مفهوم التجربة المعرفية وصفاتها، وفرَّق بينها وبين المنهجية بوصف الأخيرة اختيارًا واعيًا سلفًا، وأنها مما تشمله التجربة المعرفية، كون الأخيرة تتسم بالاستمرارية واحتواء العناصر الجزئية ومنها المنهجية، ولأنها (التجربة المعرفية) عصية على القولبة أو التثبيت والجزم واليقين المطلق حسب بكر؛ فقد وظف ثنائية الـ(كا) والـ(با) في لغة قدماء المصريين لتقريب المفهوم، ورآها (التجربة المعرفية) في الـ(كا) بوصفها الطاقة التي تعمل على حدوث الانقسامية وتأتي بنا إلى العالم المادي، وتعمل على اتساع الكون وانتشاره، وتمثل طاقة الخلق والإبداع في الشخصية (ص18)، أما الـ(با) فعرفها بكر بأنها تتصل بالحياة الغفل الهادئة التي يتم تصويرها مستكينة في ظل شجرة، وأنها طاقة الحياة في سكونها الأوَّليِّ (ص20).

وبعيدًا عن أهمية لجوء الكاتب إلى ثنائية الـ(كا) والـ(با) لتجلية مفهوم التجربة المعرفية لدى طه حسين وجدواها في هذا السياق، هناك ما استوقفني مطوَّلًا أمام وصفه تلك التجربة بأنها (مجموعة القواعد العميقة غير الواعية)، لأنني وجدت صعوبة في قياس فكرة اللاوعي في هذا السياق، ناهيك عن طبيعة عمقها، فهذان الأمران (إن كنت أحسنت الفهم) لم يكونا على مستوى جسارة حضور الذات المبصرة لأيمن على مدار الكتاب كله.

ما يشغلني هنا هو طبيعة الخطاب النقدي لبكر في هذا الكتاب، بدءًا من اقتناص فكرة البحث التي تبدو لي جديدة مدهشة، وطول نفس الإنصات لكل تفصيلة مما اقتبسه من مقدمات العميد مشفوعًا بتحليلات معمقة جدًّا، بدت لي إضافة جديدة على الخطاب النقدي لبكر عمومًا، وصولًا إلى الاتكاء على لغة وسطية تبتعد عن العادية والتقعر معًا، لغة لا تسم إلا صاحبها في دأبه وجدة أفكاره ومرونة الامتداد مع الفكرة إلى نهايتها، واستيفاء كل ما يجعلها راسخة مؤثرة، وعندما تفكر أو تتساءل عن كنه هذا الخطاب وماهيته، وما إن كان نقدًا أدبيًّا أو

ترجع أهمية بحث الكاتب لثنائية الشفاهية/ الكتابية للوصول إلى المقدار الذي ترسب في عقلية طه حسين من الشفاهية بعد تحوله الجذري من شيخ العامود إلى خريج السوربون، ليس هذا وحسب، وإنما محاولة قياس تأثير تلك الشفاهية المترسبة في عقله على تحصيل المعرفة وإنتاجها، ولم يكن ذلك في ذاته هو الهدف النهائي، وإنما الوصول إلى كيفية إدارة العميد لقضية الانتحال الكبرى..

ثقافيًّا؛ فلن تجد شيئًا من ذلك، وإنما ستجد ما له علاقة بنقد فكري قائم على أرضية ثقافية أصيلة في خلفية ذلك الخطاب.

لقد ألح الكاتب على خصوصية التجربة المعرفية لدى طه حسين، وهو مما لا يختلف عليه أي متأمل لمنجز الرجل في هوامشه الفريدة، ولم يكن إلحاح بكر إلحاحًا خطابيًّا، بل جاء مدعومًا بمقدرة نافذة على تأويل ما استضافه من أقوال العميد في مقدماته، وخصوصا مقدمة كتاب (مع المتنبي) ليثبت (من أقوال العميد نفسه) أنه رجل عنيد مع نفسه ومع الناس، يؤثر المعاناة على المتعة وإراحة النفس.

لقد نقَّب بكر فيما خلَّف ظاهر نص العميد في مقدمته ليصل (دون تعسف) إلى تبجيل فكرة الجهد الشديد في البحث والإبداع وصولًا إلى نتائج نوعية لا تكرار لسابق فيها، فيستخرج من كلمات طه حسين ما يستحضره من مقولات النقد الحديث عن نظرية التلقي والقارئ الضمني وموت المؤلف (ص47)، من دون إصرار على إقحام العميد في تأسيس أي من تلك المقولات، وهو توجه نوعي ينأى بنفسه عن المغالاة في الأحكام، ولِيِّ عنق النصوص لاستنباط ما ليس فيها.

(2)

حفر الكاتب فيما وراء ظواهر مقدمات العميد قديمًا وعينه على ما نعانيه من آفات بحثية معاصرة، هذا المسار المزدوج سيستمر معنا على مدار الفصل الثاني من الكتاب (طه حسين– شيخ العامود) ففي معرض بحثه عن ملامح التجربة المعرفية عند طه حسين؛ يناقش الفرق بين الأدبيات الشفاهية القديمة وأدبيات الكتابة الحديثة في الكتابة والبحث العلميين (ص59– 60)، ليخرج لنا بملاحظات جديرة بالتأمل، منها على سبيل المثال أن التأسيس العلمي الشفاهي في طوره الأول (الكتاب/ الأزهر) فرض على العقلية الشفاهية ما يشبه اختزال المصادر وذوبانها في ذهن حسين، بحيث تتداخل أقواله مع أقوال الآخرين حال كتابته أو إملائه على آخرين، أي أن الكاتب ذا الخلفية العلمية الشفاهية لم يكن يعنى كثيرًا بفكرة إثبات مصادره (التوثيق) أثناء كتابة بحثه، ومن ثم أُشكِل الأمر على القراء بما حمل بعضهم أحيانًا على اتهام هؤلاء بالسرقة العلمية لعدم الإشارة إلى المصادر وتوثيقها في هوامش المتون.

لم يقدم بكر رأيًا قاطعًا حول ظاهرة عدم التوثيق على الرغم من براعته في وصف ملابساتها، ولكنه أشار بطرف خفيف من التهكم على شيوع تلك الظاهرة لدى طلاب العميد عبر ثلاثة أجيال لاحقة، على الرغم من اكتمال تجربتهم الكتابية، وكأنهم أبواب علم قائمة بذاتها، معتمدين على مكانتهم العلمية والاجتماعية، على حد وصفه، فكرة التهكم هنا تعكس التزام بكر بأصول الكتابة العلمية واشتراطاتها، وهو ما ترجمه بدقة لافتة في هذا الكتاب وما سبقه من كتب.

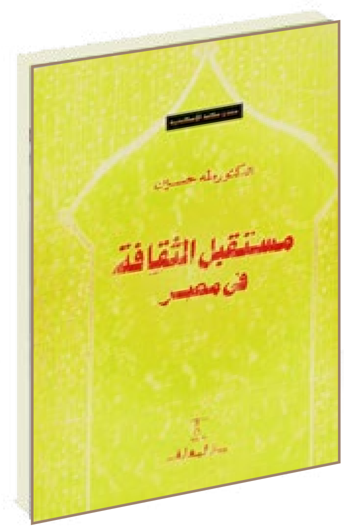
انتبه الكاتب إلى أن طه حسين لم يكن صاحب تجربة شفاهية فقط، وإن انتسب إلى الشفاهية انتسابًا أصيلًا من جهتين: فقد البصر، وطبيعة التعليم الذي تلقاه في مطلع حياته العلمية ثانيًا، والجهتان اعتمدتا اعتمادًا كليًّا على التلقين والحفظ شفاهة، وفي الوقت نفسه حظي بتجربة كتابية مكتملة فيما تلا ذلك في فرنسا، أي أن الرجل عاش التجربتين الشفاهية والكتابية على حد سواء، هذا العرض السابق لمحتوى الفصل الثاني من الكتاب يمكن وصفه بذكاء الكاتب في التقاط الفكرة وتنقيبه في الهوامش ليصل إلى ما لم يسبقه إليه الآخرون، فما أهمية ذلك هنا؟

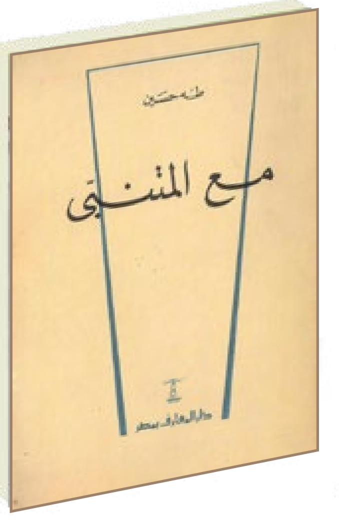
ترجع أهمية بحث الكاتب لثنائية الشفاهية/ الكتابية للوصول إلى المقدار الذي ترسب في عقلية طه حسين من الشفاهية بعد تحوله الجذري من شيخ العامود إلى خريج السوربون، ليس هذا وحسب، وإنما محاولة قياس تأثير تلك الشفاهية المترسبة في عقله على تحصيل المعرفة وإنتاجها، ولم يكن ذلك في ذاته هو الهدف النهائي، وإنما الوصول إلى كيفية إدارة العميد لقضية الانتحال الكبرى التي شغلت الناس بداية القرن العشرين، هذا الرصد الدؤوب عبر التأويل المعمق قاده إلى المفارقة التي توصل إليها بأن طه حسين صاحب العقلية الشفاهية شكك في قدرة هذه العقلية على حفظ المادة المعرفية/ الشعر (ص85 وما بعدها).

(3)

مع بلوغ الفصل الثالث من الكتاب والمعني بـ(مشكلات الثقافة ومشكلات القراءة)؛ تتجلى الأنا الناقدة لأيمن بكر في طورها المسؤول، أعني طورها المتجاوز مهمة إتمام البحث الذي بين يديه بسلام إلى المسؤولية الأشمل التي تعنى بجدوى البحث وأثره ومن ثم علاقته بمستقبل الثقافة في أمته، فهو يدعو إلى إعادة قراءة مشروع طه حسين عن مستقبل الثقافة في مصر، ويقترح خطة بديلة لعجز الثقافة الحالية عن قراءة أصولها الفكرية في منجز الأوائل الكبار، بالتحليل المعمق لها مرة بعد أخرى، وإقامة بُنى فكرية على تلك الأصول بالاتفاق أو النقد والتحليل، ولتحقيق ذلك حذر من آفتين أثناء عملية إعادة القراءة، الأولى الأحكام العمومية المطلقة، بما يضمن الوعي بوجود أمراض ثقافية لتجنبها، والثانية سوء الاستغلال السياسي في قراءة منجزنا الفكري عبر الإجمال المخل، وإن كانت تحذيرات بكر ليست الأولى في هذا السياق إلا أنني أزعم أنه يقف في الطليعة من هؤلاء الذين سبقوه، ربما للطبيعة الحجاجية الدامغة التي عرض بها دعاواه.

افتتح بكر مناقشته كتاب العميد (مستقبل الثقافة في مصر) بسؤال جوهري: هل كان الكتاب عن الثقافة أم عن التعليم؟ وبتجاوز الافتراضات الكثيرة التي طرحها في معرض إجابته عن هذا السؤال، فإن مناقشته أفكار العميد بلغت من النضج درجة لا تستطيع معها إلا التسليم بجل ما ذهب إليه، إذ ربط توقيت صدور الكتاب بالملابسات العالمية حول





فكرة الثقافة ذاتها، واهتدى إلى أن الكتاب لم يكتبه العميد في ظرف عادي بل كانت مصر توشك على الدخول في العالم الحر باستقلالها الوشيك عن بريطانيا، فعادل سؤال الثقافة سؤال المصير، على هذه الأسس الفكرية تمكن الكاتب من رؤية فكر طه حسين وتلمس اتجاهاته، خصوصًا في دعوة الأخير لتماهي الثقافة المصرية مع الثقافة الأوروبية (تماهٍ قائم على الندية لا التبعية والانسحاق) في حجاج عقلي متزن حول طبيعة ثقافات العالم آنئذٍ بين أوروبية وعربية وآسيوية.

على الرغم من السجالات الطويلة المتنوعة التي أجراها أيمن بكر حول كتاب (مستقبل الثقافة في مصر)؛ لم يقدم إجابة حاسمة حول السؤال المحوري: هل الكتاب عن الثقافة أم عن التعليم؟ ربما انحاز في مجمل الفصل إلى فكرة الثقافة، وفق تعريف إدوارد تيلور لها، واكتفى بتنميط الإشارات في الكتاب عن التعليم إلى نوعين، الأول: أفكار جزئية مر عليها طه حسين مرور الكرام لا تحتاج إلى متابعة، والثاني: أفكار تمثل بذورًا لموضوعات بحثية يمكن العودة إليها، وأن طه حسين قد عاد إلى بعضها.

لكن.. لماذا لجأ أيمن بكر في هذا الفصل إلى متن كتاب العميد وهامشه على السواء؟ مبدئيًا يمثل ذلك خروجًا عن السياق الموضوعي الذي حدده لنفسه في خطة كتابه، ولا أجد منطقًا علميًا في ذلك، ولكن الحيطة والدقة اللتين أخذ بهما نفسه في هذا الكتاب، وما سبقه، يدعواني إلى عدم التسرع في إطلاق الأحكام، ولا بد من سبب خفي دفعه إلى ذلك الخروج، ولا يتبقى لنا إلا سوق الأسئلة عن السبب وفي وعينا المقاصد العليا لكتاب (هوامش العميد)، ومن ذلك: هل تخلى بكر عن ضوابط المنهجية المحدودة لدوافع ثقافية رآها أهم وأشمل؟ هل كانت غاية كتاب مستقبل الثقافة في مصر في سياق كتاب بكر تحتم عليه هذا الخروج الاستثنائي على خطته الموضوعة بصرامة؟ وأخيرًا وأيًا كان سبب الخروج على خطة الكتاب وسياقه الموضوعي المحدد سلفًا، هل هناك ما يبرر ذلك؟ الترجيحات كلها تشير إلى أن السبب الجوهري لا يعلمه إلا الله وأيمن بكر نفسه.



عباس محمود العقاد — إدوارد سعيد

(4)

يستوفي الكاتب فكرة التنوع في بحث هوامش العميد، فهو وإن كان قد التزم المقدمات والخواتيم في الفصلين الأول والثاني، والمقدمة والمتن معًا في الفصل الثالث، فإنه اختار بقية أنواع الهوامش في الفصل الرابع والأخير، أعني المقالات الصحفية ونقد كُتَّاب معاصرين، وفي السياق يقدم أيمن معرفة على معرفة، الأولى مستوحاة من منجز العميد في تلك المقالات، والثانية تأتي من امتداد فكرة رصد ملامح التجربة المعرفية عند العميد، بهذا التضافر يحقق الكاتب غرضين: الأول انسجام الكتاب في مجموعه، بوصفه رصدًا لملامح التجربة المعرفية في هوامش طه حسين، ممتدًا من الفصل الأول حتى الرابع دون انقطاع، أما الغرض الثاني: فكان ثمرة طبيعية لبحث تلك الملامح، بحيث أسفر ذلك البحث الواعي عن معرفة جديدة بربط آثار العميد بظواهر معاصرة، وتلك غاية الغايات لهذا الكتاب.

لأيمن بكر، خارج هذا الكتاب، رأي في مسألة تعلم اللغات، فكثيرًا ما تحدث عن أهمية قراءة المادة في مصدرها الأصلي من واقع تجربته الشخصية، وهذا رأي يكاد يكون عامًّا لدى كثير من العارفين ولا خلاف عليه، لكن الإضافة التي حققها هنا هي مناقشته القضايا المعرفية التي طرحها حسين في مقالاته الصحفية، بكثير من التأني والعمق، وتفنيده دعوة العميد لحتمية تعلم النقاد والمفكرين أكثر من لغة أجنبية، بوصفها روافد معرفية أساسية لأي صاحب قلم.

تطرق بكر إلى قضية خلاف العميد مع العقاد وناقش طبيعتها وملابساتها وما يمكن استخلاصه في عدد من النتائج اللافتة، منها:

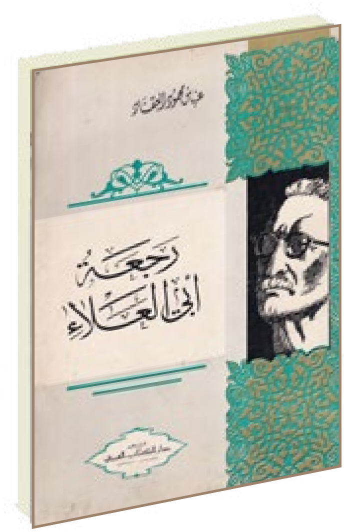
★ احترام الرجلين بعضهما البعض وحرصهما على تبادل إنتاجهما الأدبي، ولفت الانتباه إلى ما عليه الواقع الأدبي الآن، وسياق الحديث هنا قراءة حسين لكتاب العقاد (رجعة أبي العلاء).

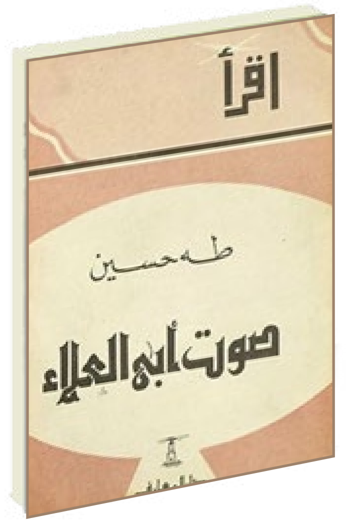
★ تتبع بكر سمات الخطاب النقدي للعميد في نقده كتاب العقاد وربط تلك السمات بملامح التجربة المعرفية للعميد، بحيث جلَّى المفارقة بين الرجلين، حيث الطبيعة القلقة والتوجس عند العميد في مقابل يقين العقاد بصواب خلاصاته التي توصل إليها.

★ ميز بكر بين نوعين من المعرفة، معرفة تم تحصيلها من الكتب، يحاول صاحبها تطبيقها حرفيًّا على الواقع، وأخرى تم تحصيلها من التجربة الشخصية في الواقع، مما حدا به إلى مناقشة اصطلاح (الموقف النصي) عند إدوارد سعيد وعلاقة ذلك بالتجربة المعرفية، كل ذلك قاده إلى علة رفض العميد لكتاب (رجعة أبي العلاء) لأنه غلَّب العقل المتفلسف والموقف النصي على الخيال، فبدا قاطعًا لا نسبية فيه، الأمر الذي انتبه إليه المويلحي في حديث عيسى بن هشام.

ناقش الكاتب اختلاف خطاب العميد في مقدمتي كتابيه (مع المتنبي) و(صوت أبي العلاء)، من حيث الدخول مباشرة في الحديث عن أبي العلاء على العكس مما حدث في مقدمته عن المتنبي، حيث تظهر مقدمة (مع المتنبي) ملامح التجربة المعرفية مثل العناد في التمسك بالقناعات، والإصرار على العمل وفقًا لتلك القناعات، وإن اصطدمت بالقار في الثقافة الجمعية لمحيطه، وقد أرجع بكر اختلاف مقدمة صوت أبي العلاء إلى أن العميد تحدث عن نفسه حين وصف أبا العلاء، وأنه قيَّم نفسه حين قيَّم أبا العلاء، وعاب زمانه ومعاصريه حين عاب زمان المعري ومعاصريه، لكن السؤال الفارض نفسه هنا: هل من الممكن الاطمئنان لهذه الفرضيات المطلقة؟ يصعب ذلك في الغالب، إلا إذا كانت نتاج تأمل وإحاطة وتأويل معمق وفي إطار منطق الرؤية، وهو ما أظن أنه تحقق لأيمن بكر في هذا الكتاب القيم.

أخيرًا.. اختتم أيمن بكر كتابه بالحديث عن خاتمة العميد في (صوت أبي العلاء) وفق ثنائية الصوت/ الصدى، التي انتقلت بثنائية النص/ الشرح، إلى ثنائية المعري/ حسين على مستوى التجربة الفكرية ككل وفق بكر، وهو ما يجعل موضوع هذا الكتاب ارتيادًا للمناطق الشائكة التي يتهيب الكثيرون الاقتراب منها، وتلك قيمة أخرى تضاف إلى قائمة القيم التي استهدفها الكتاب، وإن كان من خلاصة هنا فهي أن غوص أيمن بكر في هوامش العميد يعد في ذاته عملًا ذكيًّا، واستطاع بدأب ومثابرة أن ينتج متنه الخاص في سياق من النقد الفكري الرفيع ○





نورهان طارق رشون وآخرون[١]
إشراف: د.شيماء محمود عواض

دراسة مقارنة لروايتي «زهر الخريف» لعمار علي حسن و«أرض لا صاحب لها» لماتياس فريدريش مويكي

تناولت روايتا «زهر الخريف» للكاتب المصري عمار علي حسن و«أرض لا صاحب لها» للكاتب الألماني ماتياس فريدريك مويكي مظاهر القمع والمعاناة في فترتين مختلفتين، ووضَّحتا الدَّور الأبرز للشعوب التي زامنت سنوات الحرب، وطرحتا عددًا واسعًا من الأفكار التي تم تداولها بين الناس، في مصر وألمانيا، خلال هذه السنوات، وهما تساعدان الأجيال القادمة في التعرُّف على طبيعة الحياة أثناء الحرب، وكيفية مواجهة المصاعب التي تترتب عليها بطرق مختلفة، وكيف يمكن للشعوب أن تقاوم آثار الحزن والخوف والمعاناة التي تصاحب الحرب، أيًّا كان وقتها، وأيًّا كان مكانها، في الشرق أو في الغرب، وهذه إحدى المهام الأساسية للأدب المقارن.

تمهيد: في ماهية الأدب المقارن:

يركز الأدب المقارن على دراسة مواطن التلاقي بين آداب اللغات المختلفة وما بينها من صلات تاريخية، وعلاقات تأثير وتأثر. ويمكن تعريفه أيضًا على أنه الفن المنهجي الذي يهتم بأنماط العلاقات في الآداب عبر كل زمان ومكان، ويبحث في علاقات التشابه والتقارب والتأثير وتقريب الأدب من مجالات التعبير والمعرفة، شرط أن تعود إلى لغات وثقافات مختلفة.

يعتمد البحث المقارن جوهريًّا على وثائق وأدلة وإثباتات، وكذلك على البحث في التاريخ، لتقصي الحقائق، حيث تؤدي قراءة الأدب إلى اكتشاف الآخر، ومعه يأتي اكتشاف الذات، وهما يعدان من أهم مصوغات البحث المقارن، الذي صار له عدة مدارس، لكل منها اتجاهاته الخاصة.

وستعتمد هذه الدراسة على عطاء المدرسة الروسية

في الأدب المقارن، والتي ترى أن الواقع المعيش هو أساس تشكيل وتطبيع الأدب القومي، وتقسم المقارنة الأدبية إلى جزئين هما: الأساس (أو البناء التحتي) وهو الموجودات المادية في المجتمع، والبناء الفوقي، وهو الأدب في هذا المقام.

وتبين هذه المدرسة عمومًا أن الظروف السائدة تحدد سمات الأدب القومي؛ فالكاتب يتأثر بصورة مباشرة وبشكل كبير بالأحداث الاجتماعية التي يعاصرها. ومن ثم قد تتشابه الظروف الاجتماعية في أكثر من مجتمع ولكنها لا يكون لها بالضرورة التأثير نفسه على المواطنين.

فيرى رواد المدرسة الروسية أن تطور الأدب لا يتوقف على عوامل التأثير والتأثر، ولا ينجم عنها بقدر ما هو ضرورة حتمية يمليها تطور المجتمع –أي البناء التحتي بالدرجة الأولي، والبناء الفوقي بدرجة أقل– وهذه القوانين عامة، تسري على الآداب كلها، أما الفروق بينها فهي ترجع إلى فروق في درجات التطور الاجتماعي، حيث إن هناك شعوبًا متقدمة تكون فيها فكرة ما طاغية، بينما هناك شعوب أخرى لم تكن تعلم عنها شيئًا، حتى تتكون لديهم معرفة عن هذه الفكرة، إلا أن هذه الفروق لا تلغي القوانين العامة لتطور الآداب والمجتمعات.

لقد ابتكر أحد رواد المدرسة الروسية، وهو (جيرومونسكي) نظرية التشابه النمطي والتي بموجبها توجد علاقة وطيدة بين الظواهر الأدبية والبنية الاجتماعية، سنحاول في هذا البحث أن نرصدها كما حملها مضمونا روايتي «زهر الخريف» للكاتب المصري عمار علي حسن و«أرض لا صاحب لها» للألماني ماتياس فريدريش مويكي.

نبذة عن الكاتبين:

عمار علي حسن هو روائي وكاتب مصري تخرج في كلية الاقتصاد والعلوم السياسية، جامعة القاهرة عام 1989، حاز على درجة الدكتوراة في العلوم السياسية عام 2001. ويعد خبيرًا في علم الاجتماع السياسي، وباحثًا مهتمًا بالدراسات عبر النوعية التي تهتم بعلاقة الظاهرة السياسية بالأنساق الدينية والاجتماعية والأدبية والقانونية. لديه عدة مؤلفات قصصية وروائية وفكرية وعلمية ودراسات وأوراق بحثية، كما ترجمت بعض أعماله الأدبية والعلمية إلى عدة لغات أجنبية، وتُعَد حول قصصه ورواياته أطروحات جامعية للماجستير والدكتوراة في مصر وخارجها، والعديد من أبحاث الترقي للأستاذية في بعض الجامعات المصرية والعربية، كما أعدت حولها العديد من الحلقات التلفزيونية والإذاعية، ونشرت مجلة الرواية المصرية ملفًا خاصًا عنه. وله في الاجتماع السياسي والتصوف والنقد الأدبي عشرون كتابًا. وفي الأدب له اثنتا عشرة رواية، وسبع مجموعات قصصية، وثلاثة كتب في السرد الأدبي، وديوان شعر ومسرحية. حصل على جوائز علمية وأدبية عدة منها: جائزة الدولة للتفوق، وجائزة الشيخ زايد للكتاب، وجائزة اتحاد كتاب مصر في الرواية، وجائزة الطيب صالح العالمية للإبداع الكتاب (مرتان) في الرواية والقصة القصيرة، وجائزة ابن بطوطة في أدب الرحلات، وجائزة جامعة القاهرة في القصة القصيرة، وجائزة أخبار الأدب في القصة القصيرة أيضًا، وجائزة أنجال هزاع بن زايد في أدب الأطفال.

أما ماتياس فريدريش مويكي، فهو كاتب وفنان جرافيكي ورسام ومصمم ديكور، ولد في برلين الشرقية عام 1965، بعد الحصول على الشهادة الثانوية الألمانية والانتهاء من التدريب المهني في الحفاظ على المعالم الأثرية، وكذلك الانتهاء من الدراسة المسائية بكلية الفنون الجميلة بجامعة فايسن زي ببرلين، عمل كمصمم نوافذ ومدفأة وفني معارض، ويعمل منذ عام 1988 كرسام مستقل ومصمم غرافيك ومصمم للسينما والتلفزيون. عرضت أعماله في العديد من المعارض الفردية، كما نشر عددًا من الكتب، وفي عام 2000 أسس مطبعته الخاصة كما تم تكريمه عام 2009 بواسطة مؤسسة (فن الكتاب) الألمانية، وحصل على جائزه الفن عام 2013 من ولاية براندن بورج الألمانية، وفي عام 2015 حصل على جائزة نودهاوزن (مدينه ألمانية) في فن الجرافيك. يتنقل مويكي حاليًا بين مدينتي (فالكنبرج) و(لايبزيغ).

تعريف بالروايتين محل الدراسة

اختار عمار على حسن لرواية (زهر الخريف)، التي تدور أحداثها في قرية مصرية بين عامي 1967 و1973، عنوانًا معبرًا عن أحداثها ومضمونها والرسالة المبتغاة منها، فالزهر يرمز للشخصيات المسلمة والمسيحية المتسامحة والمتحابة والوطنية حتى النخاع، أمثال على وميخائيل ورفاعى ووفاء وجورجيت وعبد القادر شيخ الخفر، والد على، وونيس أبو سمعان، والد ميخائيل، وغيرهم، فجميعهم شخصيات مرتبطة بتراب الوطن كارتباط الزهر بعين أشجاره، وهى شخصيات تأخذ من معدن الذهب بلون صفار الأزهار التى تبقى بروح الصمود والتحدى متماسكة فى أشجارها.

والخريف يرمز إلى شعور المصريين بالكآبة والعار عقب هزيمة 5 يونيو 1967، ويرمز كذلك إلى عصابات الليل التي تسرق مواشي الفلاحين، في قرية الإسماعيلية بالمنيا.

ويعبر العنوان على الحالة المستقبلية فى مصر بخصوص الحرب ضد إسرائيل، حيث يأتي الربيع بوصفه فصل الحصاد والأعياد، ليوحى بأن فرحة الانتصار على إسرائيل باتت وشيكة الحدوث، وستولد من رحم الحالة النفسية التى ولدتها هزيمة يونيو.

واستهل الكاتب روايته بحلم مفزع ومقلق يتماشى مع نبوءة موت البطل فى بعض السير الشعبية، حيث رأت كل من أم علي وأم ميخائيل على التوازي حلمًا يبين موت علي وميخائيل موتًا مأساويًا.

وتستمر الرواية بعرض الأحداث حيث يتعرض أهل القرية للسطو على أيدي عصابات الليل، بسبب استسلام أهلها للأمر الواقع، ويقوم بطلا الرواية علي «المسلم» وميخائيل «القبطي»، بتوحيد صفوف الأهالي، لمقاومة اللصوص.

ورسم الكاتب بالصفات الجميلة ومسارات الأحداث الشجية لوحة أدبية قيمية لبطلى الرواية، علي وميخائيل، تكشف المعدن الحقيقى للإنسان المصري الأصيل وتشعرك بأن الهلال والصليب روح في جسد واحد، وتؤكد لك أن نصر أكتوبر حققه المسلمون والمسيحيون معًا.

والبطلان جمعهما حلم واحد فى فترة الشباب، وهو حماية القرية الصغيرة المنسية من عصابات الليل. وتم تجنيدهما بالجيش في اليوم نفسه، بل في الساعة نفسها، والاثنان قاتلا ببسالة وشجاعة ونال ميخائيل الشهادة فى حرب 6 أكتوبر 1973، بينما فُقد علي، وظلت أسرته تبحث عنه سنوات طويلة.

ونجح الكاتب في التأكيد على التلازم بين شقي الأمة المصرية المسلمين والمسيحيين، حيث اشتملت الرواية على سرديات وحوارات بخصوص علي وميخائيل، تضيف جمالًا لتلك التلازمية التي تربط أسرتيهما، وتزيد من رونقها الأخلاقي والقيمي، في عين المتلقي، وتؤكد أنها تلازمية دائمة بين شقي الأمة المصرية في الشدائد والأزمات، وهي الصورة التي يطمح الكاتب في عودتها مرة أخرى، باعتبار أن ذلك أحد أهم رسائل الرواية.

وجعل الكاتب من القرية في الرواية صورة رمزية مصغرة للدولة المصرية، وكأنه يريد أن يقول إن النصر تحقق بالجيش والشعب، وبالجهد العسكري والجهد المدني.

واستخدم الكاتب الربابة وسيرة بني هلال بتقنية أدبية عالية، لتحقيق الهدف منها، وذلك بجعلها وسيلة رمزية لبث إيحاءات بعينها، كالشجاعة والحب وغيرهما، وبشكل يضفي طابعًا عاطفيًّا متماشيًا مع بكائيات الأهل والزوجة والقرية على الحبيب الغائب.

واستخدم الكاتب ببراعة بلاغية صورًا تعبيرية وأخرى متحركة، لإظهار الأحاسيس والمشاعر داخل الشخصيات في رواية أراد لها، على ما يبدو، أن تكون «إنسانية» في المقام الأول. وساق رمزيات كثيرة عميقة الدلالة والمعنى، أكثرها عمقًا، الطفل، والعصابة الفاجرة، والخائن سيد سرحان، فالطفل يرمز لحاجة مصر لروح جديدة، عسكرية ومدنية، لغسل عار الهزيمة، وهو ما تم بالفعل. والعصابة الفاجرة ترمز لإسرائيل، وسيد سرحان يرمز لفاروق الفقي ضابط الصاعقة المصري، فالطفل أشعل حماس علي وميخائيل وباقي أهل القرية.

ومثلما كان الإعلام الخارجي المضاد والداخلي العميل يبالغ في قدرات الجيش الإسرائيلى ويجعل

منه أسطورة لا تقهر، كان الخائنون والجواسيس في القرية المنسية يبالغون في قدرات الإسرائيليين في التأثير على معنويات الراغبين في مقاومتها.
ولا تخلو الرواية من مضامين سياسية، على الرغم من أن الطابع الاجتماعي والانساني يغلب عليها، وجاءت تلك المضامين من خلال سرديات خاطفة للذهن، منها سردية تقارن بين مصر في عهد عبد الناصر ومصر ما بعده، حيث يقول: «فى عشرين سنة فقط نصبح معتمدين على من كانوا حتى الأمس القريب ينتظرون عطايانا.. تغيرت الأحوال، البلد تُسرق، والحكم يُفسد، والناس يلهثون وراء لقمة العيش»، وسردية أخرى تقارن بالإيحاء بين حال مصر الطبي قبل وبعد ثورة 23 يوليو 1952. ومن خلال شخصية رفاعي وسردية صابر أبو أحمد، يكشف الكاتب خيبة أمل المصريين، فيما يتعلق بطموحات ما بعد نصر أكتوبر، ويؤكد صحة مقولة، «إن الحرب يخطط لها الأذكياء ويخوضها الشجعان ويكسب ثمارها الجبناء»، فبعد النصر، طبق السادات ومن بعده مبارك سياسات اقتصادية صبت فى مصلحة الأغنياء، وابتعدت تمامًا عن مبادئ ثورة 23 يوليو.
وكان لسرديات العرافة الغجرية فوز والشيخ حسن والقسيس والولي الصالح دور كبير فى إثارة فضول القارىء وتشويقه وجذبه لأحداث الرواية حتى نهايتها وآخر كلمة فيها، لتحمل سردياتها فى طياتها نهايات مفتوحة للحبيب الغائب، سواء كان ميخائيل أو علي، حسب درجات الأمل والتشاؤم، وبما يؤكد إيمان الجميع بأن الغيب يعلمه اللّه وحده، وربما يشير بأن جوهر الأديان واحد.
أما رواية «أرض لا صاحب لها» فتحكي عن صديقين يعرفان بعضهما منذ كانا رضيعين أحدهما أكبر من الآخر بثلاثة أشهر فقط، اتفقا على أنهما «إخوة بالدم يخوضان مغامرات كثيرة.. وتعاهدا على ألا ينقضا هذا العهد أبدًا». اهتم الكاتب بالوصف الدقيق لتفاصيل الشوارع والمشاهد حتى تفاصيل الألعاب الصغيرة، كما أتقن وصف تأثير الحروب، وشبه الصواريخ بفرقعة ألعاب الأعياد والأشياء ونقيضها مثل شجرة نضرة وشجرة محروقة على الجانب الآخر. كما اهتم الكاتب



فيكتور جيرمونسكي


ماتياس فريدريش مويكي

بوصف الطريق بدقة ومنزل الجدة وانتقل لوصف يومه عندما يكون في منزل جدته.
تحمس بطل الرواية وصديقه فرانك عندما نظرا إلى مشاهد الدماء والحرب في برنامج تليفزيوني، وبعدما انتهي قاما بمحاكاته في الغرفة حتى وقع التلفاز وانكسر وعاقبت الأم الراوي لمدة أسبوعين.
ثم حكى الكاتب قصة مختلفة وهي عندما اشتعل قبو منزل أسرة البطل، بينما هو وصديقه ينقلان الفحم من الأسفل إلى الأعلى داخل الشقق، واضطرا لكتابة تقرير يدوي سلماه إلى الشرطة.
حدثت العديد من المغامرات فيما بينهما، بعد انفصال والد الراوي عن والدته لتعديه الدائم عليها.
وبرز لنا مشهد جديد وسيدة الطعام الثمينة ترمي لكل منهما فرشاة وهي ممسكة بخرطوم وتأمرهما بغسل الصحون فيبدآن في الغسيل، ولكن سرعان ما تتحول الغرفة إلى مشهد رغوي خيالي.
يحكي الراوي رحلته اليومية بالحافلة هو وفرانك صديقه، ليصف أيام الخريف ونشاطهما في ذلك الوقت. وقام الراوي بتمزيق سلسلة علم من أحد الحدود ولفها حول رقبته، وسحب وصديقه علمين لونهما أحمر من حامليهما. وتدحرج رتل من الدبابات الرئيسة تجاه الراوي وفرانك، وساعدهما

> **نجح الكاتب في التأكيد على التلازم بين شقي الأمة المصرية المسلمين والمسيحيين، حيث اشتملت الرواية على سرديات وحوارات بخصوص علي وميخائيل، تضيف جمالًا لتلك التلازمية التي تربط أسرتيهما، وتزيد من رونقها الأخلاقي والقيمي، في عين المتلقي، وتؤكد أنها تلازمية دائمة بين شقي الأمة المصرية في الشدائد والأزمات، وهي الصورة التي يطمح في عودتها مرة أخرى..**

جندي يرتدى خوذه فولاذية في النزول إلى أسفل، لينجوا من موت محقق.

ذهب الاثنان إلى مركز الشرطة فى (برلينر شتراسه) ووجه إليهما الضابط توبيخًا واتهمهما بالاستخفاف بالجمهورية وسرقة الممتلكات العامة.

بعد ذلك بعام، تم القبض على بعض من الشباب من مدرسة (يوري غاغارين) الثانوية بعد أن صاح الطلاب: «أعطوا السلام فرصة»، ووفقًا للمادة (215) من القانون الجنائي، حُكم عليهما بالسجن لمدة عامين بتهمة البلطجة.

وأثناء رحلة الراوي لإحضار خالته من ألمانيا الغربية، اكتشف مكانًا زجاجيًّا، يوجد به نفق سري يستطيع الشخص من خلاله الذهاب والعودة من وإلى الجانب الغربي من ألمانيا، بعد تقسيمها عقب الحرب العالمية الثانية. ويصف الراوي كيف كان بعض مواطني ألمانيا الديمقراطية واقفين بجوار صديقه، يبكون ويلوحون ويودعون أحباءهم من الغرب. أما الراوي فقد كان فرحًا بملاقاة خالته ذات القلب الطيب، القادمة من الجانب الغربي، حيث تعكس بتواضعها طبيعة وتنوع الجانب الغربي.



عمار علي حسن

استمر الراوي في الحكي عن خالته التي كانت تعمل في تهريب البضائع من الغرب إلى الشرق، وكيف كانت ماهرة في عملها، والجميع يثق بها، وكيف كانت تحبه كثيرًا، وكانت تحرص دائمًا على جلب كل ما يتمناه الراوي من الجانب الغربي.

يصف الراوي لنا شارع برلين الذي كان يمر عليه أثناء ركوبه الأوتوبيس، وكيف كان هذا الشارع مزدحمًا بالعمال النشيطين، ويصف الأسوار العالية المحيطة بمصنع صناعة السجائر، وغرفة رجال الأمن في مدخل المصنع، وهنا تذكر علبة السجائر التي كانت في غرفة جدته حيث كان مكتوبًا عليها اسم هذا المصنع. كانت جدته تكره السجائر خاصة من هذا المصنع، لأن صاحبه البيلاروسي تسبب في موت جده بالسرطان.

كان الراوي يعاني من فترة طفولة قاسية، وظهرت معاناته بشكل واضح مع زملائه المشاغبين في المدرسة، وأجبروه على الخوض في أعمال غير قانونية. وحكى الراوي أنه فى اليوم التالي لتوقف الحرب، كان خائفًا، فهو ما زال في الرابعة من عمره، ويسمع صوت طلقات الرصاص، ويرى الزجاج ينكسر حوله، وجنديًّا سوفييتيًّا يقوم بتفتيش منزله وينشر الرعب فيه من صياحه، مما اضطر الطفل إلى وضع يده على أذنه كي لا يسمع

هذا الشيء المرعب، وهنا يقول: «أيقظتني أمي ذات مرة والطقس في الغرفة بارد جدًّا ومظلم وبالكاد أفتح جفني، تقول أمي الثلج يتلألأ في الغرب لكن الثلج في الشرق يفزعنا وينحت البيوت القديمة، هناك فوضى مرورية وهناك قلة في الإمدادات. كما يوجد جدران في الشارع محاطة بأسلاك شائكة، ويقول لنا المعلم دائمًا «انظر إلى الشرق حيث تشرق الشمس» ويحدثنا عن المعتدي الغربي الذي يمثل خطرًا دائمًا وعن محدودية الرأسمالية المتعفنة، ويختتم قوله «كن مستعدًا من أجل السلام والاشتراكية».

والدة الراوي هي السيدة شوبرت، رئيس السنة الأكاديمية، تتحدث عن الإرث الثوري للشعب، عن القضية النبيلة للاشتراكية، والنضال من أجل الأمة البروليتارية، وترى ضرورة أن يقف كل واحد ضد هجمات العدو الطبقي الإمبريالي، وتعول في هذا على الشباب.

وتوجد شخصية الصديق فرانك، القائد ذو المعطف الأزرق، الذي يحاضر عن العمل الجاد في المصانع والاقتصاد المخطط والشعور الاشتراكي بالواجب، ويرى أن الشعار يجب أن يكون: «تعلم، ابق عينيك مفتوحتين وتابع عملية الإنتاج بفضول»، بينما كانت لافتة المبنى مكتوبًا عليها «يجب أن يكون السلام مسلحًا!».

عند رؤية أسوار الأسلاك الشائكة التي لا نهاية لها ودوريات الحدود، يتسلل الخوف إلى الراوي، لتتردد في ذهنه الأسوار والأسلاك الشائكة وأبراج المراقبة التي لا يمكن التغلب عليها، ثم أخذ يتذكر المناظر الطبيعية والبيوت المهجورة التي اكتنفها التراب من كل جانب، وحينها قام وفد من فوج الحرس بشرح الغرض لي من جدار الحماية الاشتراكي.

حين سمع الراوي طلقات الرصاص عند الحدود، أخذ يتمتم: «هؤلاء القتلة الملعونين يتحدثون عن السلام ويهزمون كل ما يدعو إلى الحرية». وكان في هذه اللحظة يريد التسلل مع فرانك إلى ألمانيا الغربية، لكن تم ضبطه، فيما قتل فرانك.

دار في ذهن الراوي فيلم فظيع عرض هذه المرة من منظور مختلف. فرانك في شريط الموت عابرًا الحدود غير الشرعية، وبعدها مرت سيارة إسعاف عبر شريط الموت لتنقله إلى المستشفى حيث لقى حتفه وهو في الطريق، بعد بضعة أيام، تم نقل جثته من قبل أمن الدولة، وحرقت في محرقة الجثث الكائنة في المقبرة الجنوبية.

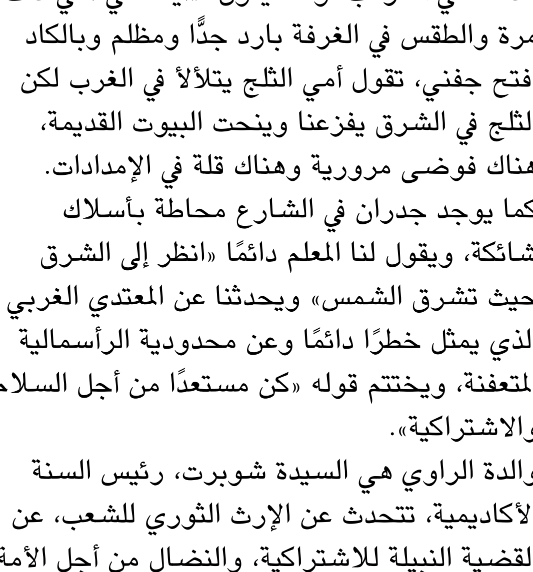
عند عودة الراوي إلى منزل أمه عثر على شيء لا يصدق ألا وهو شهادة وفاة أخوه التوأم، الذي طالما أخفته عنه أمه لسنين طوال.

عناصر تحليل مقارن للروايتين:

1- الراوي:

الراوي في «زهر الخريف» هو راوٍ عليم بكل تفاصيل وشعور الشخصيات وكلِّ شيء مثل: الأحداث التي ستقع لشخصيات العمل ودواخلهم النفسية: «هبت من نومها مذعورة فولت بقايا الليل الراقدة على جفنيها هاربة من النافذة المفتوحة على خيوط رمادية لفجر يأتي على مهل وارتسمت هناك في البعيد الأسود ألسنة من نار وهالات من نور تابعتها العجوز بعينين زائغتين في خوف ولهفة دون أن تدري إن كانت لا تزال تصارع الكابوس الذي باغت نومها اللين أم تعيش لحظة يقظة قاسية، لم تمر يومًا بخاطرها».

ويحدد الراوي معالم كل شخصيات عالمه التخيلي، ويرسم عواطفهم، وهو المطلع المتحكم في الأحداث



التي تقع لكل شخصيات عمله، وهو المحرك لكل خيوط العمل بدون حضور شخصي منه داخل العمل.
واستخدم الكاتب ضمير الغائب الذي كان يعود إما إلى علي أو ميخائيل أو أي شخصية ثانوية ذُكرت في الرواية، وكان مطلعًا على عواطفهم، وردود أفعالهم، والأحداث التي تكتفنهم، لكنه كان أيضًا محايدًا حيث لم يكن له رأي يُذكر في متن الرواية.
كما أكد الراوي فكرة الوحدة الوطنية، وكان ذلك جليًّا في بداية الرواية من خلال اختلاف ديانة أبطالها، كما ذكر العديد من المواقف التي تنم عن تناغم الوحدة الوطنية بين أهل القرية، غير مهتمين بالديانة، فهم يمرون بظروف عصيبة أثناء الحرب فالموت لا يفرق بين مسلم ومسيحي.
لم يتوقف عمار علي حسن عند هذا الحد، بل رسم في عقلية المتلقي من خلال وصفه الدقيق الشامل لكل الشخصيات الثانوية والرئيسة، النهاية المتوقعة لكل منهم، وهي أحد مصادر الجذب للقارئ لاستكمال قراءة الرواية بحماس، ودون رتابة أو ملل.
أما الراوي في الرواية الألمانية فيتحدث بالضمير الشخصي، فهو أحد الشخصيات الرئيسة في الرواية، فيما لم يلتزم بتدريج زمني للأحداث، واستخدم خاصية الاسترجاع والاستباق، ولكنه قسم الرواية إلى عدة مشاهد؛ منها ما يحكي ذكريات الطفولة وما دار فيها، ومنها ما يتجه إلى أحداث عابرة وقعت له في حياته مثل: عندما انكسر التلفاز وتأثير غضب والدته عليه وذكريات الحضانة، ثم ينتقل فجأة لسرد أحداث حدثت في المدرسة الثانوية، ويعود لذكريات الطفولة مرة أخرى، وتنتهي به الرواية وهو يتحدث عن شيء لم يعرفه في طفولته بعد مرور سنوات طويلة.
نجح الراوي أيضًا في تقديم وصف دقيق لكل شيء في تلك الفترة، بالإضافة الى أنه عقد مقارنة بين الألمانيتين: الشرقية والغربية في ذلك الوقت، ونجح في توصيل مدى الكراهية بين الاشتراكية والرأسمالية، وذلك نراه من خلال حوار المعلم مع تلاميذه: «ويحدثنا عن المعتدي الغربي الذي يمثل خطرًا دائمًا وعن محدودية الرأسمالية المتعفنة ويختتم قوله: كن مستعدًا من أجل السلام والاشتراكية».
قدم ماتياس فريدريش مويكي سلسلة كاشفة من المشاهد من الحياة اليومية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية، بناءً على تجارب سيرته الذاتية، بصفته راويًا من منظور الشخص الأول، يروي ويرسم، دائمًا مع صديقه فرانك منذ أن كانا طفلين صغيرين، حيث كانا جيرانًا في عمارة واحده في بانكوف (أحد أحياء برلين)، وأيضًا من خلال روضة الأطفال، وبيئة المعيشة، والإجازة.

2- الشخصيات الرئيسة والثانوية:

تتضمن رواية «زهر الخريف» شخصيتين رئيسيتين هما ميخائيل وعلي، اللذين تربطهما علاقة وثيقة للغاية منذ الصغر؛ فالعائلتان صديقتان، وتتبادلان الزيارات باستمرار، وهذه هي طبيعة الحال في القري المصرية التي لا تزال حتى الآن تتصف ببعض الصفات التي تميزها عن أي مجتمع آخر، كما أن الصديقين يتشاركان في الكثير من الصفات مثل الشجاعة وحب التضحية في سبيل الوطن والجرأة، فهما كانا يحرصان على حماية القرية من السارقين.
بالإضافة إلى أن شخصيتي علي وميخائيل كانتا رمزًا للوحدة الوطنية، فهما يجمعهما هدف واحد ألا وهو حماية الوطن بغض النظر عن اختلاف الديانة. لعبت الظروف المحيطة بهما، ولاسيما فترة الحرب، التي كانت تشيع الظلام في أنحاء البلاد، دورًا مهمًّا في تكوين شخصية كل منهما، ليسهما في الدفاع ببسالة عن الوطن واسترداد أراضيه المُحتلة بعد أن كانا يدافعان عن القرية ضد اللصوص.
وفي «زهر الخريف» لعبت الشخصيات الثانوية الأنثوية دورًا مهمًّا في تصوير شخصية الأنثى المصرية (الأم أو الزوجة أو المحبوبة) ومدى احترامها وترابطها وإخلاصها للشخصية الرئيسة.
أما الرواية الألمانية فتتضمن شخصيتين رئيستين وهما الراوي وفرانك، اللذين تربطهما علاقة صداقة قوية. ومن خلال شخصية الراوي انعكست معاناته أثناء فترة الحرب العالمية الثانية، حيث يعيش في ألمانيا الشرقية التي لحقت بها

الفوضى، وقلة الإمدادات. وزدات معاناته أثناء هجوم أحد الجنود على شقته.

من هنا يبدأ الصراع الداخلي والمتمثل في إحساسه الدائم بالخوف، أما الصراع الخارجي فجاء متمثلًا في زملائه المشاغبين في المدرسة، إذ تورط معهم في أعمال غير قانونية، لاسيما بعد تحريض المعلم لهم على تشجيع الاشتراكية.

كان الراوي تابعًا لصديقه فرانك في كل ما يقوم به من أعمال ومغامرات. ورغم اختلافه معه فيما يخص الأعمال غير القانونية التي قد تجلب المشاكل، فإنه كان يسايره في أشياء كثيرة.

والشخصيات الثانوية في الرواية، تتمثل في الأم التي تأثر بها الراوي إثر تعلقه بها، وقربه منها. وهناك شخصية الأب التي كانت تمثل تهديدًا واضحًا له، فكان هو وأمه يرونه وحشًا متجسدًا في شكل إنسان، وذلك بسبب تعديه الدائم على الأم، حتى تم إلقائه فى السجن ذات مرة. كان الأب يثير الرعب في نفس الراوي، ويشكل أزمة نفسية تصاحبه فى كل وقت.

هناك أيضًا زملاؤه المشاغبون، الذين كانوا يقحمونه هو وفرانك في أمور غير قانونية، وعمته التي كانت تعمل مهربة بضائع من ألمانيا الغربية إلى ألمانيا الشرقية، وكانت تغمره بحبها وعطفها وتلبي كل طلباته، حيث تهرِّب له ما يشاء. وتوجد شخصية المعلم الذي كان يقنعه بالنظام الاشتراكي.

وهذه السطور تكشف لنا مدى التشابه الواضح بين شخصيات الرواية العربية والألمانية، حيث ارتباط الشخصيات الرئيسية ببعضها البعض ترابطًا وثيقًا إلى أبعد حد، وظهر ذلك فى حب كل منهم للمغامرة ومشاطرة الآخر فى السراء والضراء والخوف على ذويهما وذكريات الطفولة. كما أن التشابه طال الشخصيات الثانوية أيضًا، حيث كانت تصدر ردود أفعال، وتفتعل مواقف كان يتردد صداها ليؤثر بشكل ما على الحبكة الموجودة بداخل الراوية، وتطرح نوعًا من التساؤلات في ذهن المتلقي.

3- الحوار:

تمتاز كل من الروايتين العربية والألمانية بتعدد أساليبهما، ومقدرتهما الاستيعابية في إنتاج طرائق سرد جديدة، حيث القصص الجانبية، والتحليلات النفسية، والرؤى الفلسفية وغيرها.

يقدم الحوار في الروايتين عدة أشياء مهمة، تزيد من قدرتهما الإبداعية. على سبيل المثال:

يعرِّف القارئَ بشخصيات الرواية، ويكشف عن أسرارها وطبائعها، وطرق تفكيرها ونواياها، كما يكثف الحبكة بشكل ملحوظ، حيث يتجلى في رواية زهر الخريف من خلال الحوار الدائم بين مختلف الشخصيات الذي كان يثرينا بمعلومات كافية لتساعدنا في فهم الأحداث. وكأن المتلقي جزءًا من الرواية. وجاء ذكر المعلومات والتواريخ بعيدًا عن تلقينها المباشر للكاتب، حيث كانت تنقل على لسان الشخصيات المتحاورة.

ولعب عنصر الحوار في الرواية الألمانية دورًا مهمًّا من خلال منح استراحة لعين القارئ، وإزاحة ملل الكتابة السردية. كما كان الحوار يتضمن حسًّا عفويًّا موجزًا.

والحوار في رواية «زهر الخريف» كان دافئًا وكأن الكاتب يريد أن يجعلنا نشعر بمدى الترابط والوحدة بشكل غير مباشر، موجهًا اهتمام لبيان سمات أهل القرية وعفويتهم أثناء الحديث، أما في رواية «أرض لا صاحب لها» فمال الحوار إلى الغموض أحيانًا، وأحيانًا أخرى كان يكشف ستار الغموض والإبهام عن حدث ما، وهذا التنوع كان مثيرًا للاهتمام نوعًا ما.

4- الفضاء الزماني والمكاني:

أولًا- الزمن:

يمثل الزمن عنصرًا أساسيًّا من العناصر التي تقوم عليها الرواية بوجه خاص، حيث لا يمكن تصور رواية جرت أحداثها خارج قالب زمني يجعلنا ندرك الحقبة التي دارت فيها الأحداث.

وللزمن أهمية كبيرة في العمل الأدبي خصوصًا جنس الرواية فهو يوطد الحدث، ويبعث مدلولًا واضحًا لمعنى الرواية، ويرتبط بالحياة أيضًا؛ لأن الحياة تسير وفق تسلسل زمني.

وفي كل من الرواية العربية والرواية الألمانية لعب عامل الزمن دورًا مهمًّا بشكل ملحوظ من قبل المتلقي فكان هناك تنوع زمني بين ليل ونهار،

وفجر وعشاء. تم تحديد الزمن في الرواية العربية على أنه فصل الخريف، فجاء يحمل مدلولًا لأحداث الرواية بشكل لافت، كما كان هناك ما يعرف بالاستباق أو الاسترجاع لربط الأحداث ببعضها. أما الرواية الألمانية فكانت أحداثها مستوحاة من فترة الحرب العالمية الثانية واعتمد السرد فيها على الزمن التاريخي لهذه الفترة، حيث قدم الكاتب تفاصيل دقيقة لملامحها وما دار بها.

في الرواية العربية كانت الأحداث مستوحاة من فترة حرب أكتوبر ومواجهة المستعمر ببسالة وتكاتف الأهالي. ولوحظ تنوع الزمان من مشهد لآخر بشكل منمق دون أن يؤثر بالسلب في البنية السردية للرواية.

ثانيًا– المكان:

يعد المكان الروائي عنصرًا مهمًّا من عناصر البناء الفني للنص الأدبي، فلا رواية خارج المكان.

ويتحول المكان فى بعض الأعمال المتميزة، كما رأينا فى الروايتين محل الدراسة، إلى فضاء يحتوي على كل العناصر الروائية، بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات، ويمنحها المناخ الذي تدور فيه، وتعبر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد على تطوير بناء الرواية، والحامل لرؤية البطل، والممثل لمنظور المؤلف.

بهذه الحالة بدا المكان كالإطار الذي يحيط باللوحة. فالمكان الرئيسي في الرواية الألمانية يتمثل في ألمانيا الشرقية وشملت كل من الوصف مثل الفوضى العارمة في المكان، الطقس البارد، قلة الإمدادات، السور والاسلاك الشائكة، لافتة منطقة حدود، وقدم الكاتب أيضًا وصفًا لألمانيا الغربية وذكرها عندما كان يتحدث عن العمة التي كانت تعمل مهربة بضائع من الغرب للشرق. وظهر تنوع المكان فى هذه الرواية، فكل مكان كان ينقل لنا تفاصيل مشهد وذكرى شخصية ومعاناة وشعب.

أما في الرواية العربية فالمكان تمثل في قرية صغيرة بمحافظة المنيا اسمها «الإسماعيلية» التي ترعرع بها الشابان علي وميخائيل بطلا الرواية، والتي احتضنت بدورها العديد من الأحداث والمشاهد بين أهالي القرية واللصوص وغيرهم، وعكست عادات وتقاليد القرى المصرية، ونقلت كل التفاصيل بشكل غاية في الواقعية.

5– الأحداث:

ترسم رواية «زهر الخريف»، لوحة زاخرة بالتشكيل الجمالي، على مستوى اللغة والبناء، وجاءت حافلة بالمعاني الاجتماعية، والقيم الإنسانية، لبشر مجهَدين يروِّضون الوقت في انتظار الغائب بعيدًا في الحرب، في ذلك الزمن الفاصل بين حربي 1967 و1973. تدور أحداث الرواية، التي تتخذ من شابين، أحدهما مسلم والآخر مسيحي، بطلين لها، في قرية معزولة في وسط صعيد مصر، وتحارب بالرصاص والغناء اللصوص الطامعين في القوت والبهائم. في الليل، تختلط فرقعات البنادق الآلية مع صوت عذب، وربابة شجية، لشاعر يستدعي في نشوة مستعرة سيرة أبي زيد الهلالي ورفاقه، العامرة بالبطولة والرجولة والنبل، فيشعل الحماس في النفوس المتألِّقة وسط الظلمة الشاملة. وهذه الروح الأصيلة والحزينة في آن، جعلت الرواية تحتفي بالموروث القصصي الشعبي، إلى جانب بعض ألوان الفلكلور، مثل الأمثال والتنجيم والحكمة الإنسانية الخالصة، التي اقتطفها المؤلف من مصادرها الأصلية، ووظَّفها تباعًا في نصه السردي المتدفق. بطلا الرواية قادا أهاليهما في معارك حامية دفاعًا عن قريتهما الوديعة، ضد عصابات الليل. فالكاتب هنا جعل الأحداث تسير بوتيرة طبيعية، حيث بدأت الأحداث مع ظروف الحرب وكيف يتعامل أهل القرية مع هذه النكبة، حتى تدرجت الأوضاع لتصل إلى أقصى درجات الحماس والاندفاع لاسترداد حق الوطن ورفع راية النصر، وانتهت بتحقيق الانتصار المنتظر واستشهاد ميخائيل وضياع علي فى الصحراء مع طرح التساؤلات حول اختفائه.

أما في «أرض لا صاحب لها» فهي تصف برلين أثناء الحرب الباردة، حيث يلقي ماتياس فريدريش موكه الضوء من منظور شهود عيان للعصر، وبنظرة دقيقة على الخصوصيات التي اتسمت بها الحياة اليومية في برلين الشرقية، وكذلك أوجه الحرمان بها. إنها قصة شابين مراهقين (فرانك وصديقه)، أحدهما طليق اللسان

ولا يهتز لشيء، والآخر خجول وهش.
يقسم الصديقان بوعد شرف اللذان لا ينفصلان على ترابط أبدي، ويسيران سويًا في السراء والضراء، ويعيشان التعسف لنظام استبدادي، ويصيران في النهاية مراهقين عنيدين، تجمعهما شراهة جامحة نحو المغامرات. ولكن الرغبة في الحرية وعدم التطابق تجعل مصيرهما شؤمًا، وتؤدي بهما إلى كارثة.
بهذه الطريقة، يلفت الكاتب انتباه القارئ إلى أشياء مثيرة للاهتمام تتمحور حول الحياة اليومية في جمهورية ألمانيا الديمقراطية في ذلك الوقت، حيث انقسام ألمانيا إلى شقين منفصلين في الشرق والغرب، والمعاناة التي كان يتعرض لها الشعب.
واعتمد الكاتب هنا على تقنية الاستباق والاسترجاع بشكل ملحوظ، وكان ذلك جليًّا في نهاية الرواية، فكان يتنقل بين مشهد وآخر، ما كان يسبب بعض الغموض إلى حد ما، ويجعل المتلقي منتبهًا لكل ما يحدث، ويكون عليه أن يربط الأحداث ببعضها حتى يكتمل فهمه للرواية.

6- مقصدية الروايتين:

وجه الكاتب الألماني اهتمامه نحو ترسيخ ذكرى الحرب العالمية الثانية في أذهاننا ونفوسنا، فهي من أصعب الفترات التي تأثر بها العالم وليست فقط ألمانيا، وكان دائم الإشارة إلى ما تعرض له الشعب من قمع وذل وعدم مساواة، بالإضافة إلى تسليط الضوء على معاناة الأطفال آنذاك خاصة في ألمانيا الشرقية. كان ينقل إلينا من خلال عمله فترة تاريخية وقف لها العالم بأكمله، مبينًا ذلك في أدق التفاصيل، حيث غيرت الحرب البنية الاجتماعية في العالم كله وأدت إلى خسائر جسيمة على كافة المستويات. ونقل لنا كيف كان الخوف والدماء والأعمال غير القانونية شيء معتاد في تلك الفترة.
في المقابل كانت أفكار الكاتب والروائي عمار علي حسن تدور حول الأمر نفسه، حيث القمع والظلم الذي تعرض له الشعب المصري في الفترة بين حربي 1967 و1973. وجعل الكاتب من القرية في الرواية صورة رمزية مصغرة للدولة المصرية، وساق رمزيات كثيرة عميقة الدلالة والمعنى، ليظهر من خلالها ما تعرض له الشعب، ورد فعل كل الفئات تجاه أحداث تلك الفترة.
أراد عمار علي حسن أن يبرز المعنى الحقيقي للوحدة الوطنية التي كان الناس متمسكين بها بشدة على عكس تلك الفترة التي نمر بها الآن، والمحاولات التي تقع للتشتيت والتفرقة بين أبناء الأمة، وأظهر الكاتب لنا روح البسالة وحب التضحية فداء أرض الوطن لتحقيق النصر المرغوب وطرد المعتدين خارج الأراضي المصرية.
هنا نرى اتفاقًا واضحًا بين هدف كل كاتب بطريقته الخاصة، وهو أمر يرسخ في ذهن المتلقي، لاسيما في ظل استحضار تلك الفترة، وما حدث فيها من حرب وقهر، أثرت على المجتمع برمته.

خاتمة:

تناولت روايتا «زهر الخريف» للكاتب المصري عمار علي حسن و«أرض لا صاحب لها» للكاتب الألماني ماتياس فريدريك مويكي مظاهر القمع والمعاناة في فترتين مختلفتين، ووضَّحتا الدَّور الأبرز للشعوب التي زامنت سنوات الحرب، وطرحتا عددًا واسعًا من الأفكار التي تم تداولها بين الناس، في مصر وألمانيا، خلال هذه السنوات، وهما تساعدان الأجيال القادمة في التعرُّف على طبيعة الحياة أثناء الحرب، وكيفية مواجهة المصاعب التي تترتب عليها بطرق مختلفة، وكيف يمكن للشعوب أن تقاوم آثار الحزن والخوف والمعاناة التي تصاحب الحرب، أيًّا كان وقتها، وأيًّا كان مكانها، في الشرق أو في الغرب، وهذه إحدى المهام الأساسية للأدب المقارن ○

هامش:

1- بحث تخرج شارك فيه الطلاب: منة اللّه سامح كمال، نوران أحمد عبد العظيم أحمد، منار علاء الدين محمد، منار جمال عبد اللّه، يوسف صابر حسن، أحمد يسري عبد المنعم السيد، فاطمة محمود إبراهيم، كلية الألسن، جامعة عين شمس، قسم اللغة الألمانية، 2022.



د.زينب العسال

رواية «زلنبح».. لحجاج أدول.. الإنسان وقوى ما وراء الطبيعة!

حجاج أدول يتمسك بالمحبة والسلام، تيمة التمرد على بطش السلطة الطاغية، وضرغام/ مكين نموذج لهذا التحدى، فالبداية هي الإنسان معمر هذه الأرض، يحدد أدول الصراع، فهو ليس صراعًا قويًّا، لكنه صراع طبقي بين الفقراء المعدمين، وبين الأغنياء ملاك الأرض، الفقراء يصورهم عبيدًا يُجلدون بالسياط، ويُسحلون، والمزارعون محشورون في بيوت حقيرة كالجحور، والأغنياء يعيشون في القصور، الصراع الطبقي بين الفقراء والأغنياء خلق طبقة أخرى انتخبت من الفقراء، هم الخفراء، ضرغام يصير رمزًا بعد أن نال عقابه علي أيدي الخفراء، لا يتخلي عن حلمه في إقامة مدينة الكل فيها سواسية، ينعمون بالخير الذي يزرعونه بأيديهم.

يرى تودوروف أن الحكى هو الحياة، بينما الحركة هي ايقاعها، حين تلجأ الرواية إلى تضمين الميتافيزيقا كجزء أصيل من بنائها السردى، مازجةً بين الواقعية والعجائبية، والجنوح إلى الواقعية السحرية، هادفةً إلى تقديم رؤية خاصة للوجود.
هذا ما قدمه حجاج أدول في روايته «زلنبح» التى تمثل جدلًا بين ما هو موروث، وتاريخي، وديني، وبين موقف متمرد صار مقدسًا لا يجب المساس به. وهو ما جعل أدول يوظف عوالم الرواية لصالح نظرته الخاصة للعالم منذ بداية الخليقة، وتطور الصراع الإنساني مع عوالم غيبية، ألبسها قوة عبر الطقوس، والتراث، والمأثور، والأساطير. وبالطبع واقعية تقترب بشدة من الواقعية السحرية.
ظننت أن رواية «زلنبح»، تتناول منطقته الأثيرة «النوبة»، لكن خاب ظنى، فالرواية تنطلق من منطقة شبيهة في جغرافيتها، وتستلهم بعض تقاليد أهلها، وإن لم يصرح السرد بذلك، بينما مضمونها –إن جاز لنا أن نطلق لفظ مضمون– يختلف تمامًا.
يتسع الخطاب السردى في رواية «زلنبح» فيتخطى التاريخ والنوبة بموروثها وتراثها، يحدثنا عن منطقة ليست بعيدة عن النيل، تتسع الرؤية فتشمل البشرية والخلق والصراع الأزلي بين الإنسان وأخيه الإنسان، والإنسان والطبيعة، والإنسان وما وراء الطبيعة، ويكون الصراع أكثر تحديدًا بين الإنسان والشيطان، أو الجن.

هل «زلنبح» جن أو شيطان؟

الشيطان هو «الآخر» الذي خُلق ليتعقب الإنسان

على الأرض، يغويه عن عبادة اللّه، يبين نوازعه الشريرة، ويوقعه في الغواية، الشيطان شخصية درامية بكل المقاييس، هو أول من قال لا، فكان الرفض والتمرد.

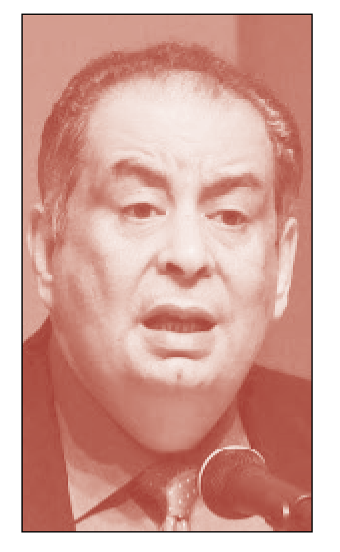
«فاوست» هي الرواية الأشهر التي تؤكد بيع الإنسان نفسه للشيطان، وقد استثمرت السينما الأمريكية هذه الرواية، فقدمتها في طبعات سينمائية مختلفة، كل حسب رؤية مخرجها، قدم أحد الأفلام الشيطان الذي يقتحم حجرة نوم رجل وامرأة، فيواقع المرأة لتحمل من نطفته شيطانًا صغيرًا، يذيق الأم والأب ويلات من أفاعيله، بينما نجد فيلمًا آخر يتبنى فيه الأبوان الطفل، ويرحلا به إلى مكان آخر، يمارس فيه الشيطان الابن دور أبيه الحقيقى!



ميخائيل باختين



نجيب محفوظ



يوسف زيدان

من الصعب نسيان دور روبرت دى نيرو في فيلم «قلب ملاك» (عام 1987)، وبعد عشر سنوات يقدم الممثل القدير آل باتشينو دوره الرائع في فيلم «محامى الشيطان» (1997). الفيلم مأخوذ عن رواية الكاتب أندرو تيدمان، ومن إخراج تايلور هاكفورد، وبطولة كيانو ريفرز وآل باتشينو وتشارلز ثيرون.

أثارت شخصية الشيطان خيال الكتاب لتمردها، ورفضها، وتعاليها، وغموضها، منذ أن قدمت الدراما اليونانية أهم الشياطين وأطيبهم «بروميثيوس» الذى ثار على جوبتر رب الأرباب عند اليونانيين»، فقدم «بروموثيوس المصفد» جالب النار إلى البشر، فكانت أصل الحضارة الإنسانية!

ومن أشهر الشياطين شيطان مالتون في «الفردوس المفقود»، ويكتب بافيزه رواية صدرت في عام 1948 عن مجموعة من الفتيان فى مرحلة الانتقال من الصبا إلى الشباب، حيث تلعب الغرائز دورها، وتفوح من مغامراتهم رائحة الدم والموت، وقد تحولت الرواية إلى أكثر من نسخة سينمائية منذ عام 1985.

ثم تأتي رواية «عزازيل» للروائي يوسف زيدان، أي الشيطان الذي كان يملي على الراهب المصرى «هيبيا» رقائقه، ويردد عبارته على «هيبتيا الذي يأتيك منك وفيك».

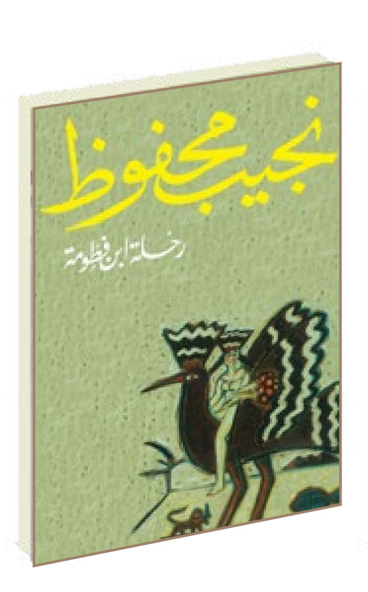
عشرات الروايات يعد الشيطان قاسمًا مشتركًا في عنواناتها، إلا أن حجاج أدول لا يساير هذا، بل يختار لفظ «زلنبح» الذى حاولت أن أرجعه لأصله بالبحث في القاموس، فلم أجد!

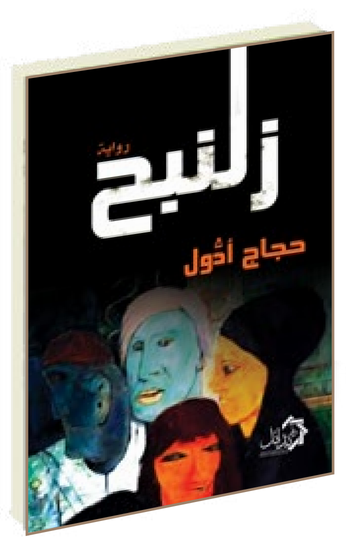
«زلنبح» رواية يحفل متنها بالمفاجآت والفانتازيا والغرائبية والأسطورة، فضلًا عن اللمحات الواقعية. ثمة البنية الواقعية الثابتة، كلما أمسكت بملمح واقعى، يتفلت منك متجهًا وجهة أخرى، فالتناقضات تقف بالمرصاد لهذا الملمح، منتصرة للغرائبى والفانتازى، إنها رؤية الكاتب لهذا العالم الذى تلاشت فيه الحدود والمسافات، فهل نحن نعيش في الواقع، أم نؤطر الواقع لصالح الغرائبي؟ هل فقدنا السيطرة على الواقع، فرحنا نبحث عن ذواتنا السابحة في اللاواقع؟ هل صار الإنسان

مهددًا في وجوده؟
صيحات العلماء تعلن أننا سنفنيه بأنفسنا! فلم يعد لنا ملاذ إلا في الأسطرة والغرائبية والعجائبية، أو أن الرواية تنتقد هذا الفكر القائم على الاستسلام لأسطرة الواقع، والخنوع بأن قدرات الإنسان قاصرة وضعيفة أمام تلك القوى الجبارة، وما على الإنسان إلَّا أن يتقي شرها، أو يحاول مصادقتها، ريثما يتحين فرصة إخضاعها لصالحه، والمدهش أن النص الديني يبلغنا أن الأنبياء أخضعوا تلك العوالم بإذن اللّه، قال تعالي في سورة «سبأ»: «ومن الجن من يعمل بين يديه بإذن ربه ومن يزغ منهم عن أمرنا نذقه من عذاب السعير» (12).
وفي سورة «النمل» يقول سليمان عليه السلام: «قال يأيها الملأ أيكم يأتيني بعرشها قبل أن يأتوني مسلمين قال عفريت من الجن أنا آتيك به قبل أن تقوم من مقامك وإني عليه لقوي أمين قال الذى عنده علم من الكتاب أنا آتيك به قبل أن يرتد إليك طرفك فلما رآه مستقرًّا عنده قال هذا من فضل ربي ليبلوني أشكر أم أكفر ومن شكر فإنما يشكر لنفسه ومن كفر فإن ربي غني كريم» آيتا (39، و40).
الجن هنا مؤمن ومسخر للخدمة.

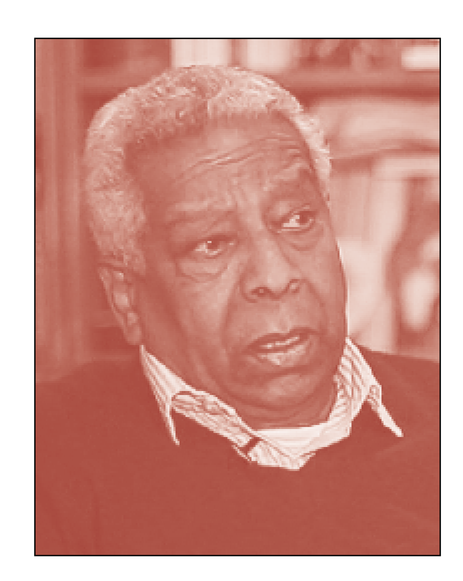
الجن والشيطان

جاء عند ابن منظور أن الجن سمى بذلك، لاشتهارهم واختفائهم عن الأبصار، فكل شيء ستر عنك فقد جن عنك.
قد يخلط البعض بين الجن والشيطان والعفريت، الجن وعرفناه أما الشيطان فيقول الأزهر: «هو العصي، الأبي، الممتليء شرًّا ومكرًا»، وكل متمرد من الجن، والأنس، والدواب، هو شيطان، وكل متمرد من الشياطين عفريت، أما عن طبيعة الجن فيقول البيضاوي: هي أجسام عاقلة خفية، تغلب عليها النارية أو الهوائية، ولها القدرة على التشكل.
اتفق العلماء على أن معظم الجن يوجد في مواضع المعاصي والنجاسات، قال (ص) «إن هذه الحشوش محتضرة فإذا أتى أحدكم الخلاء فليقل: اللهم إني أعوذ بك من الخبث والخبائث» رواه داوود.
ومن المنقول عن علماء الدين أن أجسام الجن رقيقة، فيدخلون في جوف الإنسان، من خروقه (عارف الشيخ، جريدة الخليج).
الشيطان من النار والإنسان من الطين، إذن ثمة مادتان مختلفتان، يقال إن الإنسان حينما عرف النار عرف عهدًا جديدًا في مسيرته، بل يرى البعض أن الحضارة الإنسانية بدأت باكتشاف الإنسان للنار، لا أصدق الأرقام التى يطلقها البعض، ومنها أن الإنسان عرف إشعال النار قبل 790 ألف سنة (وارد بدر السالم، البيان، عدد نوفمبر، 2009)، وأنها ساعدته على التنقل، وترك مكانه لمكان آخر بحثًا عن الأمن والأمان والطعام، فالإنسان –قبل طهو الطعام بالنار– مختلف تمامًا عن الإنسان الذى يلتقط الثمار، أو يصطاد الحيوانات، ويأكل لحومها، بدون طهو، فلا غرابة إذا قدس الإنسان النار، وكانت آلهته كما في الديانات القديمة





الخطاب الروائي في رواية "زلنبح" يعتمد على استحضار ما هو ماضوي، والبحث في مدلولاته القيمية، لإعادة اكتشاف علة الخليقة، بدون أن يغلب المنظور الديني أو المنظور العلمي، فهو ينطلق من المنظور الديني المسلم به، كون آدم خلق في الجنة، وتبع غرائزه، وأكل من الشجرة المحرمة، فطرد هو وحواء من الجنة. هل الحياة هي العقاب الإلهى للإنسان على معصيته الأولى؟



حجاج أدول

والزراديشتية، والبوذية، بل إن النار تعد من طقوس المتصوفة، ثمة من يمشى على الجمر، أو يجتاز جسده أطواق النار دون أذى.
النار عنصر من عناصر الطبيعة الأربعة: النار، والهواء، والماء، والتراب، ويقول علماء النفس: إن هذه العناصر تتحكم بالصفات الأخلاقية للإنسان.
لا شك أن حجاج أدول قرأ كثيرًا عن هذه المخلوقات سواء في الكتب الدينية، أو التراثية، أو الثقافة الشعبية، بما فيها معتقدات، وعادات، إلخ. يبدو هذا منذ اختار المكان الذي يتجاور فيه الإنسان والجن، وكيف تشكل هذا الإنسان «ضرغام» الذي تبدأ به الرواية، ولماذا التمرد على واقعه، وعلى القهر الذي تعرض له مجموعة البشر الذين امتلكوا الأرض.
عناوين فصول الرواية عتبات استهلالية، ترهص بمحتوى الفصل، وتمهد للفصل التالي، يسير الخطاب السردي في خط تصاعدي، إلا أن حجاج أدول ينوع في نسيج البنية السردية، فهي بنية تقترب من الحكاية الشعبية، في البداية يكون القول المأثور «معظم النار من مستصغر الشرر»، هذا قول مأثور ينبئ عن حكاية «زلنبح» الأب، فالعبارة السابقة، توحي بأن هناك أمرًا جللًا مرتبطًا بالنار، ثمة حكاية، وهذه الحكاية خاصة بـ«زلنبح». إنه بطل هذه الرواية دون منازع، ويتوقع القارئ أن الحدث سيكون له أثره البالغ في أحداث الرواية، وشخصياتها، ثم نلحظ أن الرواية تتخذ منحًى ملحميًّا، فالحدث جزء لم ينفصل عما عانته البشرية منذ البداية، وهنا تلميح خفى لبداية الخليقة، خلق الإنسان، وعدم اعتراف الشيطان بتفضيل اللّه له، وجعله خليفته في الأرض «وعلمه الأسماء كلها»، لكن المتلقى لا يدرك ذلك، فالكاتب يتجه وجهة أخرى عندما يحدثنا عن شأن إنساني بحت، الطبقية التي تحكم العالم، فهو قد انقسم إلى أغنياء وفقراء، ترى أي الاتجاهين يسلك الكاتب؟ هل يستمر في اتجاهه الواقعي، وكأنه هو المسيطر؟ الخطاب السردى يهتم برسم الأجواء المحيطة بالقرية، كيف يحيا الناس فيها؟
ثمة القهر الذي يتلقونه على أيدي السادة ملاك الأرض، وتذمر البعض، نحن نلمس الغليان في الصدور، لكنه غليان مكتوم، ليس في مقدور الناس البوح به!

يتم تحول مفاجئ ومدهش في الخطاب السردى، حينما يعلن الفتى ضرغام أمام والده رفض القهر، والإذلال، وأن يظل عبدًا لسادة القرية، ويعلن خروجه إلى عالم آخر، يكون فيه مالكًا لحريته أولًا، ولأرضه الزراعية ثانيًا، هذا الحلم تتحداه أرض الشياطين، أرض وقع عليها فيما مضى معارك بين قبائل من بني البشر، وأخرى من بني إبليس، ستبقى شجرة يسكنها الشياطين رمزًا لهذه الحكايات. بدت حقيقية، واقعية، صارت الشجرة –في نظر البشر– ملعونة، علامة عملاقة غريبة الشكل، تبعث الذعر والقلق في نفوس من يرونها (ص20).

أزال الشياطين أشجار البشر، لم يتركوا إلا شجرة رمزًا لواقعة الانتصار على البشر، جعلوا الأرض حمراء رملية جرداء، ونتذكر أن الإله ست كان رمزًا للصحراء الجرداء.

يصور حجاج أدول عالمًا متكاملًا من الشياطين، فهم خمس قبائل: قبائل حجلة الغراب، وقبيلة أبي الفصاد، وقبيلة الرعشة يسارًا، وقبيلة الرعشة يمينًا، وقبيلة القرنين، وهي القبيلة التى اشتهر بها الشيطان، وكل فرد منها له قرنان أعلى الجبهة، وتسكن المستنقعات التى تقع خلف الغابة، وهي أكثر قبائل الشياطين عددًا، وأقواها، وأشرسها. على مدار أكثر من ست صفحات أرفدها الكاتب لاستعادة انتصار الشياطين على البشر، واصفًا حالة البهجة والفرح والسعادة، بينما –على الجانب الآخر– يعود ضرغام وصحبه ليخططوا لقريتهم المستقبلية.

طرف الخيط الدرامي في ظهور «عصفة» زوجة العمدة ضرغام، بعد أن استقر في أرضه، وتوسع في استصلاحها، واستقدم من أبناء قريته من يعينه على إعمارها. ويصعد الخط الدرامي إلى تلك العوالم التي تتشكل من الواقع والمتخيل المتسربل بالعجائبي والغرائبي، عصفة التي تسكب طاسة الزيت المغلي على إحدى حفيدات الشيطان «زلنبح»، إلا أن زلنبح يقع في حب هذه االمرأة الفاتنة، ويبدأ الصراع بين الأنس والجن تارة، وبين الإنس والإنس تارة أخرى، إنها مباراة بين عوالم من الفانتازيا والغرائبية، لكنها لا تخلو من دلالة واقعية لا تكتفي بالآني، لكنها تراوح بين الماضي السحيق، وتحاول استشراف المستقبل، وتكشف غوامض الذات الانسانية، فمن البشر من هم أشر من الشياطين!

هل يعبر الكاتب عن معاناة الإنسان المهدد وجوده عبر تلك القوى الخفية التى ناصبته العداء منذ بداية الخليقة؟

إنها رحلة الشر بين البشر، حيث تكشف الرحلة نقاط ضعفهم، ومكامن الشر في نفوسهم.

هل يرى الكاتب أن الانسان هو المعتدي على العوالم الأخرى من الكائنات، سواء الظاهرة أو الخفية، هل يقف مع عالم ضرعام أو عالم زلنبح؟ أي العالمين سينجح فارضًا وجوده في هذا العالم؟

قال الحكيم أبو الفصاد، وهو يتقافز وينظر إلى السماء أيضًا «يا رب كما ترى البشر نسفوا فرحتنا بعيد ألعابنا الربيعية، هل نحن من بدأنا بإشعال المعارك، آذيناهم مثلًا؟».

إذا كانت بداية الحكاية مع ضرغام الصبي المتمرد، فإن السرد يستمر مع زلنبح الابن، الفتى الذي ترك الدراسة غير آبه، فلا جدوى منها، اهتم بتكوين نفسه، صقل مهاراته، واكتسب مهارات جديدة، صار شابًّا جميلًا، يجذب أنظار الفتيات، اصطدم مع عائلة عبدان الغرباوي لرفضه النظام، أراد أن يكتشف سر ما وراء الباب المغلق، ولماذا هو مغلق، عرف من أخته الحكاية، كل هذا تمهيدًا لرحلاته الشيطانية، بعد أن عرف من أمه الكثير من الأسرار وأفعال الشياطين، وأن أحد الشياطين سكن بيتهم، وأوعز بأن تشنق أخته غالية نفسها، كل هذا لا يمثل له شيئًا أمام بؤس الأم.

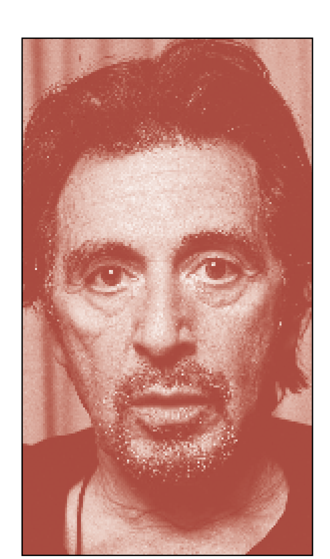
تقترب الرواية من راوي «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ، حينما شعر بظلم الأقربين إليه، أمه وخطيبته وشيخه، رحل لعوالم غريبة بحثًا عن العدل والمساواة، وإذا كان ابن فطومة يرتحل إلى الممالك العبيدة عبر الصحراء، فإن زلنبح الابن يرتحل عبر النهر.

زلنبح الابن المنشطرة ذاته بين البشر والشياطين، يكتشف سلوك البشر، أحوالهم، وخفايا ما في نفوسهم، هو المتمرد، ينشر الشر بين البشر، سواء من عرفه أو من لا يعرفه، حتى والده لا يسلم

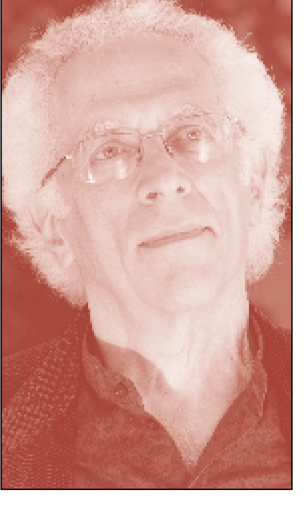
من شره، لا يعترف بالخطأ أو العقاب، أو الصفح والمغفرة.

البنية الروائية

تقع الرواية في 244 صفحة من القطع المتوسط، تنقسم إلى فصول تبلغ واحدًا وعشرين فصلًا، تتراوح ما بين صفحتين، وثماني عشرة صفحة، غالبية العناوين بسيطة سهلة. إما جملة تؤكد على حالة كما في فصل «البشر وبينهم الظلم الأزلي»، «الربوة العالية وعيد ألعاب الشياطين»، و»معركة انتصار البشر على الشياطين»، و»طاسة الزيت المغلي»، و»زلنبح ومقتل حفيدته حوحو»، و»الأخوة بافلو»، و»آلام الذات»، وينتهي بـ»رحلة المسامحة»، الفصل الأخير من الرواية. هذه عناوين جملة إسمية، ثم عناوين جملة فعلية مثل «نفي زلنبح»، «قتل الفتى الطيب»، «حرق قصر الأصفهانى»، «انتهاك ظريفة»، أو اسم واحد كما في فصل «مريمية». وكما أشرنا، فإن السرد يأخذ منحًى خطيًّا متصاعدًا نحو النهاية، إلا أن ثمة اختصارات زمنية تؤكد على السرد، ممتدًا لأجيال. فالاختصار قد يكون أيامًا أو أسابيع أو سنوات، وكلها مرتبطة بإنشاء قرية ضرغام، وملحمته في إعمار الأرض الصحراوية القاحلة المهجورة، فكرة إعمار الإنسان للأرض، فكرة سيقوضها، أو سيحاول زلنبح تقويضها بألاعيبه، فيخرب بيت ضرغام ذاته، يخطف الزوجة التي ترضى معاشرته خوفًا على ابنتها، يذوي جسدها، وتهمد روحها، ويذهل عقلها، وتتوالى المآسي على الأسرة، بل على أهل القرية جميعًا.



آل باتشينو



تزفيتان تودوروف



روبرت دي نيرو

إن الخطاب الروائي في رواية «زلنبح» يعتمد على استحضار ما هو ماضوي، والبحث في مدلولاته القيمية، لإعادة اكتشاف علة الخليقة، بدون أن يغلب المنظور الديني أو المنظور العلمي، فهو ينطلق من المنظور الديني المسلم به، كون آدم خلق في الجنة، وتبع غرائزه، وأكل من الشجرة المحرمة، فطرد هو وحواء من الجنة. هل الحياة هي العقاب الإلهى للإنسان على معصيته الأولى؟
الشياطين يتركون الشجرة لتذكر الإنسان بخطيئته الأولى، وكأن الخطاب هنا يمازج بين الزمن الملحمي في خطه البطولي المتباعد، والذي يتيح رؤية الماضي في ضوء المستقبل، والزمن الروائي الذي يظل مشرعًا على المستقبل، متأرجحًا في ماضويته، مفسحًا الحركة والتمدد للخطاب السردي، كما يرى باختين.
لدينا في البداية حكاية الإطار، تمهد الطريق لنسج الأسطورة والغرائبية، ثم حكايات أخرى تنسل من رحم هذه الحكاية الأم. وإذا كانت «رحلة ابن فطومة» لنجيب محفوظ تحمل تيمة البحث، لماذا تخلفت الحضارة العربية الإسلامية عن الحضارات الأخرى، وأسلمت قيادها للعالم الغربي، والكشف عن خطايا هذه الحضارات، فإن رحلة «زلنبح» لكشف مدى ما وصلت إليه الإنسانية من تهرؤ

وانفصال عن القيم، لا يعني ذلك أن الرواية أغفلت الكشف عن عورات الأنظمة الاجتماعية، والاقتصادية، المنبثقة عن النظام الإقطاعي، ثم النظام الرأسمالى، والنظام الشيوعي، لم تقدم الرواية حلًّا، فالفن لا يقدم حلولًا، إنه فقط يشير إلى الخلل.

يوازى عالم الإنس عالم الجن الذين سكنوا الصحراء، واتخذوا من شجرة الجن مركزًا لهم، ويبرع الكاتب في تقديم عالم عجائبي، بداية من اختيار الأسماء كـ»زلنبح، وكروب، وحوحو، وسفساف، وشينيكا وتايرو، ووصفه قبائل الجن وأشكالها وراياتها وسحنهم المختلفة، وخصائصهم النفسية، وقدراتهم الخارقة في ملاعبة الإنس، وعاداتهم وأفكارهم، وممارستهم اللهو في أعيادهم وأفراحهم وأحزانهم، إنه عالم متكامل، له قدرات تفوق عالم الإنس في التخفي والتشكل، وإيذاء البشر، والبطش بهم، وهو ما فعله زلنبح الابن.

انفتح الخطاب السردى على حكايات الجن، ورحلة زلنبح الابن. إنها تشف عن نوازع الشر الموجودة في النفس البشرية، أراد الكاتب أن يدلل على رمزية الخير والشر، ونسبية الصواب والخطأ، التسامح والمحبة، هذه القيم التي طالما تشدقت بها البشرية، صارت على المحك، اختبرها الجن، وأثبت أن هذه المنظومة القيمية التي تنادي بها البشرية يعتورها عدم التحقق والنقص، فثمة خروقات كثيرة من فعل البشر أنفسهم مما جعل الإنسانية أمام اختبار وابتلاء كبيرين. كما أن الشخصية الإنسشيطانية عانت من الانقسامات الحادة التي دمرت الشخصية، وكل من اقترب منها.

لم تكن الشخصيات ذات بعد أحادي، شريرة أو خيِّرة، هي حاملة للخير والشر، لذا نجدها تقع في أزمة وجودية حادة، حاكمة، غير قادرة على الفكاك منها، لذا سنجد الموت هو الطريق الوحيد للخلاص من أزمتها.

لعب الكاتب على فكرة الهاجس، وتهيئة المتلقى للحدث دون التصريح به من البداية، بدت الأحلام والكوابيس بوابة تثري السرد القصصي الدرامي؟ نلمس في مناطق كثيرة من الرواية مشاهد صبغت بصبغة المسرح الاستعراضي، كما هو الحال في مشاهد الأعياد والطقوس والاحتفالات الربيعية التي حرصت الشياطين على تأديتها تخليدًا لذكرى انتصارهم على الإنس، إضافة للمشاهد التي جاءت ترشيحًا لبعض الروايات العالمية مثل رواية ديستويفسكي «الأخوة كرامازوف»، وتلك المشاهد المقربة التي تشير إلى العلاقة الحسية بين عصفة وزلنبح، أو قتل زلنبح الصغير للرجل المخنث. والاستعانة بالصور البصرية بشكل لافت، وكأننا نرى شريطًا سينمائيًّا، لعل مرجع ذلك حب الكاتب للسينما، ودراسته لفن السيناريو، هذه المشاهد البصرية محفزة للخطاب السردي.

أحد محفزات الرواية لمخيلة القارىء، استعادة حكايات الجدات عن عالم الشياطين والعفاريت، تنشط مخيلة المتلقي، ويمتزج المتخيل الماضي مع متخيل المبدع، لينتج صورة عن عالم الجن والمردة.

جاءت لغة السرد سلسة، تحمل بعض المفردات الغريبة على المتلقى، تتلاءم مع طبيعة هذه الكائنات الشفافة، والتي تتمتع بخروقات المنطق والطبيعة البشرية، وهي مستحضرة من الموروث الشعبى عند استحضار الجان وغيره من الكائنات غير الملموسة، ومع ذلك فإن هذه الكلمات لم تعطل مقروئية المتلقى، أو تعرقل تسلسل مجريات الأحداث، يتخلل السرد وصف تفصيلي للأشياء والأحداث، ويقوم بدور الايقاع الداخلي في تسريع الحدث أو إبطائه.

أجاد الكاتب الوقوف أمام نفسية الشخصيات، وما اعتورها من تحولات وتبدلات الأدوار في ثراء الشخصيات، فهى مكتنزة وعميقة تبتعد عن السطحية، السمة التي تطالعنا في غالبية الشخصيات، سواء الرئيسية أو الثانوية.

اهتم الكاتب في أعماله السردية بالبحث عن القيم الإنسانية، وإن عني بالبحث عن رغبات شخصياته، وما اعتورها من شطط وجنوح، وأضفى على المكان غلالة شفيفة تؤكد على أسطرة الواقع، فزلنبح الابن بما يمتلكه من الشر، يحن إلى موطنه، إلى حضن أمه، وحديث أخته، إلى طفولته، يحن إلى الوجود الإنساني في صفائه، فأدول كما قال شاكر عبد الحميد: «يحفر المكان داخل الذات لاستكشاف تجليات العوالم داخل المكان».

ظل الصراع الدرامى بين الشخصيات قائمًا حتى نهاية الرواية، تتبع المتلقي رحلة زلنبح الابن من البر إلى البحر والعكس، وعبوره الصحراء والجبال الثلجية، رحلة الإنسان في الأرض، هل يعيد زلنبح الابن رحله جده الأول، وسياحته في الأرض، بحثًا عن مرفأ الأمان والسلامة.

في نهاية الرواية تنتهي حياة زلنبح الأب، وهو أمر يتفق مع نظرة الثواب والعقاب، نتلمس أصداء مسرحية «أوديب الطاغية» أو «أوديب ملكًا» لسوفوكليس. قتل أوديب أباه «لايوس» وتزوج أمه «جوكاستا» كما قالت النبوءة، وصار ملكًا على تيفا، لكن الوباء اجتاح المدينة، فصار على أوديب أن ينتقم ممن قتل الملك، حينما يعرف أنه قاتل أبيه، يفقأ عينيه انتقامًا من نفسه، وفي نهاية روايتنا، يقتل زلنبح أباه الحقيقي، بعدما ينطق الأب بالسر لابنه.

الحوار بين زلنبح الابن مع دوستوف هو حوار فكري درامي، يؤكد على حكاية البشر الأبدية التي ستتردد على ألسنة البشر على مر العصور، وكأن دوستوف هو العراف في أسطورة «أوديب»:

أنت خطأ اللّه المقصود، اللّه خلقك معطوبًا لقصد.

زلنبح: أنا معطوب؟ ولم خلقتنى معطوبًا؟

دوستوف: إنها مشيئة، يا قاتل أبيه.

زلنبح: أنا قاتل أبي! ليتني أقتنع بهذا ثم أستطيعه.

يقدم حجاج أدول نسخة جديدة من الأسطورة، فالابن لا يهرب من قدره كما فعل «أوديب» هربًا من النبوءة، زلنبح يتمنى أن يقتل أباه الإنسي «مكين» إلا أن الكاتب يجعله يقتل أباه الحقيقى «زلنبح» الأب!

لا أدري لماذا لم أتفاعل مع غلاف الرواية؟ هل جاء زلنبح ليضيء هذا العالم المظلم، فيكون ضحية البشر، وشرورهم، لا ضحية الشياطين، هي وجهة نظر، أراد حجاج أدول أن ننظر إلى أنفسنا، علنا نتخلص من طاقة الشر المرعبة، التي قد تفوق تصورنا لما يفعله الشياطين، والجن، والعفاريت، والمردة؟

ربما.

إذا كان زلنبح هو بطل الرواية فإن ضرغام رمز الإنسان، وصراعه لنيل حريته.

بالإضافة إلى ذلك، فإن حجاج أدول يتمسك بالمحبة والسلام، تيمة التمرد على بطش السلطة الطاغية، وضرغام/ مكين نموذج لهذا التحدى، فالبداية هي الإنسان معمر هذه الأرض، يحدد أدول الصراع، فهو ليس صراعًا قويًّا، لكنه صراع طبقي بين الفقراء المعدمين، وبين الأغنياء ملاك الأرض، الفقراء يصورهم عبيدًا يُجلدون بالسياط، ويُسحلون، والمزارعون محشورون في بيوت حقيرة كالجحور، والأغنياء يعيشون في القصور، الصراع الطبقي بين الفقراء والأغنياء خلق طبقة أخرى انتخبت من الفقراء، هم الخفراء، ضرغام يصير رمزًا بعد أن نال عقابه علي أيدي الخفراء، لا يتخلي عن حلمه في إقامة مدينة الكل فيها سواسية، ينعمون بالخير الذي يزرعونه بأيديهم.

الفكرة طوباوية، لكنها –للأسف– تنتهي بطريقة درامية، حينما يصبح الصراع بين الإنسان والشيطان، لنعود إلى البداية من جديد ⭘

د.عمار عزت
(العراق)



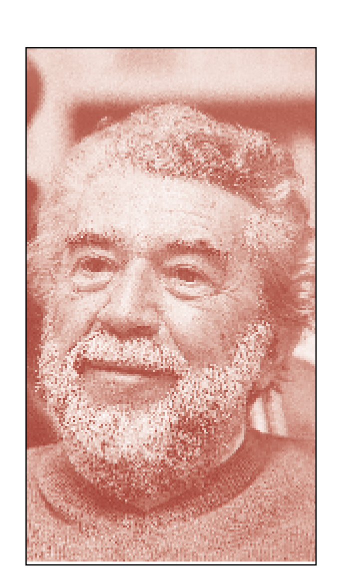
علاقات التفاعل النصي وأشكاله في الرواية المعاصرة

لقد سعت الرواية خلال مسيرة تشكلها إلى إنتاج نص مفتوح على مستويات القراءة المتعددة: القراءة الاستهلاكية التي تتغيًّا متعة الحكاية، والقراءة الإنتاجية التي تنقب في حفريات النص عن طبقاته البنائية والدلالية العميقة. فما النص في سطحه سوى القشرة والقناع. وإن عملية الكشف عن المستور من طبقاته تتطلب استحضارًا واعيًا للتفاعلات النصية التي انصهرت في المتن الروائي، وبالتناص تحديدًا، بوصفه أداة نقدية كاشفة للمتون السردية التي تشكلت منها الرواية، وحقلًا إجرائيًّا له آلياته وحدوده في تفكيك النص الروائي وتحديد الطبيعة التناصية وما طرأ عليها من استقطاع وتحويل وتورية.

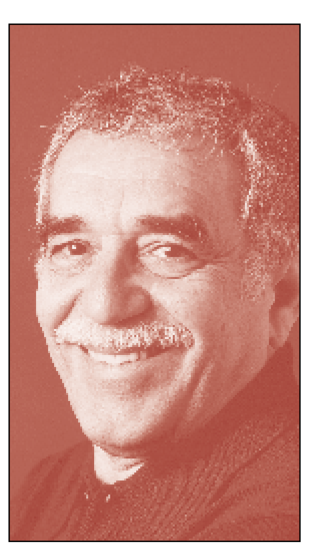
لقد أسهم التحول الذي طرأ على مفهوم (النص) نتيجة الانتقال من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في إنتاج وعي مغاير لحدود النص الأدبي الذي ما عاد بنية فنية مغلقة ومستقلة كما في التصور البنيوي، بل هو بناء ذو فضاء منفتح على نصوص متنوعة تنتمي إلى الجنس الأدبي نفسه أو إلى نصوص من خارج الجنس والنوع، يحكمها الترابط والتداخل والتفاعل. فالنص إشارة فنية متعالقة مع نصوص سابقة ولاحقة عبر فاعليتين أساسيتين هما (الكتابة والقراءة). فكما أن الكتابة تحتم استدعاءً واعيًا أو غير واعٍ لنصوص سابقة، فإن كلَّ قراءة هي إعادة كتابة للعناصر اللّغوية وغير اللغوية المشاركة في بناء النص[1]. وبهما يكون قوام العملية الإبداعية التي ترتكز على التوليد والتحويل. وتُنجز، كما حدده (مارك انجينيو)، في إطارين اثنين: العفوية وعدم القصد تارة والقصد والوعي تارة أخرى[2].

بهذا التصور يكون النص، كما تصفه (جوليا كريستيفا) لوحة فسيفسائية، وهو، في الوقت ذاته، لعبة «امتصاص وتحويل وإثبات ونفي لنصوص أخرى»[3]، ويلخص مفهوم (التناص) هذه اللعبة اللغوية التي تتجاوز عمليات البحث عن المصادر التي تشكَّل منها النص الأدبي «إلى الوقوف على الكيفية التي تشتغل بها هذه الأصول في النص المركزي عبر عمل تحويلي»[4] مشددة على مبدأ التحويل (Transposition) بوصفه من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها (التناص). من هذا المعنى أخذ بارت مقولته: "إن كل نص هو نسيج من الاقتباسات التي تنحدر من منابع ثقافية متعددة"[5]، وإن الكتابة، كما يؤكد، تظل ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة، لأن اللغة لا تعود قط

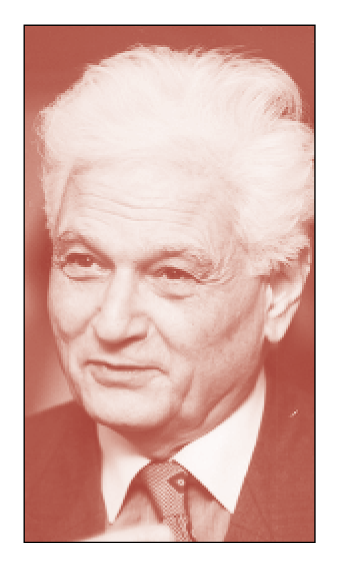
بريئة. فالكلمات لها ذاكرة ثانية تمتد في ديمومة ما بالشكل الذي يصبح فيه الكاتب سجين كلمات الغير وسجين كلماته أيضًا[6]. بل ومن النقاد من يوسع دائرة النص بالشكل الذي يصعب معها استكشاف العالم النصي من دون وضعه في إطار بنية (سوسيو- نصية) أكبر، سواء على مستوى وعي الكاتب بنصه أو على مستوى وعي القارئ به[7]. ففي كل عمل أدبي "ثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين، إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليًا بإزاء علاقة حضورية"[8]، بحسب تودوروف.



ألان روب غرييه



جابرييل جارثيا ماركيز



جاك دريدا

لقد اهتم العديد من النقاد بمصطلح (التناص): مفهومه، أنواعه، آلياته، وأشكال علاقاته التناصية بعدما أطلقته (جوليا كريستيفا) في أبحاثها (من أجل تحليل سيميائي) 1969 و(نص الرواية) 1976 متأثرة بحوارية باختين ونظرية موت المؤلف لبارت[9] ليحلَّ القارئ بديلًا له في لعبة الاستهلاك والإنتاج بوصفه الفاعل الأكثر تأثيرًا في العملية الإبداعية وفقا لمثلث الابداع (المؤلف، النص، القارئ)، وحل الإشكالية الجدلية لسؤال مركزي وهو: هل أن التناص ظاهرة كتابية أو أثر ناتج عن القراءة؟ فكان أن توالت الأبحاث المرتبطة بهذا المفهوم على الرغم من تعدد مسمياته واختلاف حدوده بين النظرية والتطبيق، فهو تخارج نصي لدى (يوري لوتمان) وتحويل أو تمثيل عند (لوران جيني)، أما (جيرار جنيت) فقد أطلق عليه تسمية التعالي النصي أو التداخل النصي[10]، على سبيل المثال لا الحصر.

لقد ساهمت دراسات ما بعد الحداثة وما بعدها، أي (الحداثة الجديدة) كما تصطلح عليها هيتشيون[11]، في توسعة حقل التناص متجاوزًا حدوده وعلاقاته في مرحلته الجنينية التي اقتصرت على العلاقة ما بين نصين أدبيين، ونقد المصادر التي وظفها نص أدبي عبر (الاستشهاد، الإحالة، السرقة، التلميح) وغيرها من أنماط التناص الأخرى، إلى البحث عن الكيفية الإدماجية للنصوص السابقة في نص لاحق، أي ما يصطلح عليه (علاقات الاشتقاق) وهما: (المحاكاة الساخرة والتحريف الهزلي أولًا، والمعارضة ثانيًا)[12]. كما توسعت دائرة التناص لتشمل أنواعًا أخرى نصية وعبر نصية، أدبية وغير أدبية ومنها التشكيل والمسرح والسينما والصحافة وغيرها، متداخلة وظيفيًا مع أجزاء النص، متحولة في نسيجة بدرجة يصعب معها تمييزها[13].

"وهكذا فالتناص بالمفهوم الحديث لا يعني مجرد اجترار للنصوص المقتبسة أو امتداد أفقي لها، وإنما يقوم أصلًا على فتح حوار مع النص المقتبس، بهدف توظيفه وإعادة إنتاجه، ربما برؤية مختلفة قد تنتهي به حد المفارقة"[14]. وبكلمات أخرى بوسعنا استعارة رؤية لوران جيني في تحديد وظيفة التناص بوصفه: "عمل يقوم به نص مركزي لتحويل عدة نصوص وتمثُّلها، ويحتفظ

بريادة المعنى"[15]. ويقع على مستويي النص الإبداعي (شكلًا ومضمونًا) فيتولد عنه شكلين هما (التناص الشكلي والتناص المضموني)[16].

إن (حتمية التناص) هي شرط أساسي في إنتاج أي نص، وهي مسلمة لا مفر للكاتب من الخضوع لشروطها وآلياتها بشكل تفقد معه اللغة نقاءها وعذريتها كما يفقد النص هويته بوصفه جوهرًا لا سابق له، وإن حضوره وتشكله يخضع لآلية إدماجية لوعي الكاتب مع الوعي الجمعي وتفاعل النص بالنص الآخر وتلاقح وعي المتلقي بالعناصر الواعية المعلنة أو المضمرة في النص. فالتناص كما يؤكد مفتاح، "شيء لا مناص منه لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي أي ذاكرته. فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضًا"[17].

بهذا فإن النص يتراوح ما بين فردانيته وذلك لامتلاكه ريادة المعنى، وبين تماهيه وتخليه عن أصالة وجوده لأن صدفة وجوده خاضعة لأنساق نصية وعبر نصية خضعت لحوارية غيبت نصوصًا وأظهرت أخرى ومارست عمليات إزاحة وإحلال وعمليات ترسيب وقضايا يحكمها السياق، بدونها ما كان لمتنه أن يتشكل جسدًا له استقلاله النسبي عما يحيط به من نصوص. وبكلمات أخرى، يؤكد عبد الله إبراهيم بأن "النص القديم لم يكن عبثًا يمارس هيمنته وسطوته على النص الحديث، فالأخير، بمقدار ارتباطه بالأول، فهو متحرر يمتلك خصوصيته وخصبه"[18].

إن النص الأدبي، كما توضح رؤية صبري حافظ، إنما ينتج ضمن حركة معقدة من إزاحة نصوص من مكانها ومحاولة الإحلال محلها، مما يدخل النص الحالّ في صراع مع النص المزاح، فيحاول إبعاده وإزاحته، لكنه لا يستطيع نفيه كلية؛ بل يظل مترسبًا في كيانه وفي أجنته وفي شتى طبقاته سواء وعى النص ذلك أم لم يعه[19]. وربما تلخص فكرة (الشبيه- المختلف) التي ذكرها الغذامي العلاقة الحوارية بين النصوص إذ يعيد الأديب "اللاحق صياغة سالفه، ويعيد إبداعه، ويقدم لنا رؤية [..] جديدة تتمخض عن شخصية نصوصية فريدة ومتميزة ومختلفة وكل ما فيها من تشابه فهو شبه يفضي إلى اختلاف"[20].

علاقات التفاعل النصي

لقد أسهمت دراسات جيرار جنيت في توسعة مفهوم التفاعل النصي ليكون (التناص) الذي أوجدته كريستيفا واحدًا من العلاقات النصية التي أدرجها تحت عنوان أوسع أطلق عليه (المتعاليات النصية)[21] كما أشرنا. وقد حدَّد جينيت التعالي النصي في خمسة أنماط:

1- التناص: العلاقة بين نصين أو أكثر، وهو حضور فعلي لنص داخل نص آخر.

2- المناص أو (النص الموازي): يشمل عتبات النص (العنوان والمقدمات والحواشي، وكلمات الناشر والصور.. إلخ).

3- الميتا نص: ما وراء النص، وفيه يتم الحديث عن نص آخر من دون الاستشهاد به، وغالبًا ما يأخذ الحديث طابعًا نقديًّا.

4- النص الأعلى أو (التعلق النصي): علاقة تحويل ومحاكاة بين نص أعلى (أصل) ونص أسفل (متفرع ومتسع).

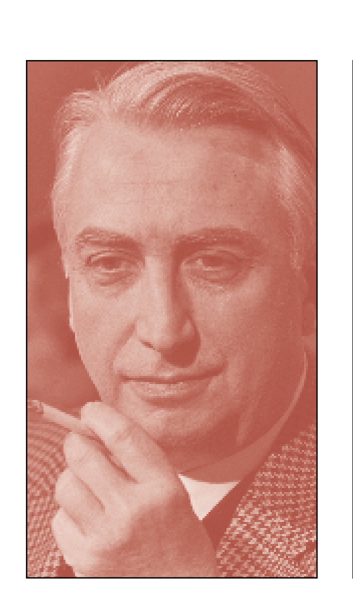
5- جامع النصِّ أو (معمارية النص): أي النوع الأدبي الذي ينتمي إليه نص ما، ويتضمن مجموعة الخصائص التي ينتمي إليها كل نص «رواية، قصة، شعر..»[22]. فالجنس الأدبي كما يصفه باختين: يحيا في الحاضر، ولكنه يتذكر ماضيه وأصله، فهو يمثل الذاكرة الإبداعية في عملية التطور الأدبي، ولهذا السبب بالذات يبدو قادرًا على ضمان وحدة واستمرارية هذا التطور[23].

إن أية رواية تخضع ابتداءً إلى (معمارية نصية) تحكمها (شكلًا)، بفعل خضوعها إلى جملة من القواعد السردية الشائعة في الرواية التقليدية والرواية التجريبية المعاصرة، كما نطالعها في روايات الحداثة وما بعدها. إذ يتم توظيف مختلف التقانات السردية ومنها: الراوي، الموقع، وجهة النظر، الزمن، السرد بين التناوب والتتابع، الميتا سرد.. هلم جرًّا، وتحكمها، أيضًا، (مضمونًا) من

خلال تشربها وامتصاصها لثيمات نصية تسعى إلى تنظيم فوضى الواقع الراهن في متن روائي بتشكيلات سردية مختلفة تنتمي بمجملها إلى خطاب مستفز ومحفز على إنتاج عوالم موازية متورطة بشكل أو بآخر بالواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي والديني والأيديولوجي والمعرفي. لذا فكل رواية تخضع بشكل قسري لسلسلة من الخطابات المتداولة في متون سردية سابقة من دون السعي إلى محاكاتها، فالمحاكاة «لا تفرز إلَّا نصوصًا منسوخة يزاحمها الأصل دائمًا ويجثم على صدرها فتغيب وتنتفي ملامحها، ومع مرور الزمن تهترأ، فالمحاكاة عادة طفولية لا تتناسب وسن الرشد الذي نحيا، وما يناسبنا هو تجاوز المحاكاة [إلى] التناصية، حيث الاختلاف هو ما يمنح النصوص شرعية الوجود»[24]. فالنصوص المتناصة ليست تجمُّعات مجانية لنصوص سابقة ولا تداعيات مهيمنة تفرزها مخزونات الذاكرة، وإنما لها أثرها وتأثيرها أيضًا، في بعد آخر وهو توجيه القراءة بما يضمن تعددية القراءة بوصف النص آلة مشفرة ذات رؤوس قرائية متعددة تقرأ نصوصًا أخرى، كما يؤكد دريدا[25]، وتنفتح على قارئ يتجاوز القراءة المغلقة والقراءة الواحدة.

مما تقدم تستوعب الرواية بوصفها جنسًا غير مكتمل، كما يصفها باختين[26]، الخطابات والسياقات المختلفة فضلًا عن انفتاحها على الأجناس الأدبية المتاخمة لها أو تلك التي تنمو وتشكل مستقلة عنها أحيانًا في حدود حوار معلن أو مضمر. وتعد هذا خصيصة لا تنجو من سلطتها رواية بغض النظر عن قيمتها الفنية، وعن مدى شيوعها من عدمه.







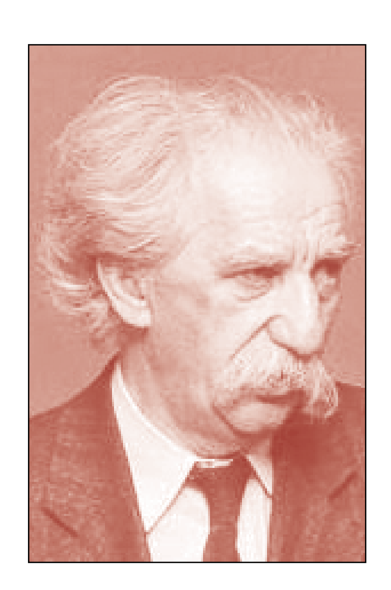
جوليا كريستيفا — جيرار جنيت — رولان بارت

تعد العتبات النصية (المناصات) نصوصًا موازية للمتن الروائي وموجهات قراءة متنوعة في أشكالها، ولعل أشهرها العنوان والتصدير والتقديم والإهداء والهامش فضلًا عن صورة الغلاف، إلا أن أنساقًا أخرى من الممكن أن يجترحها النص الأدبي تبعًا لضرورات نصية، يقضي سياق معين في إحلالها في فضاء الخطاب الأدبي[27]، بالشكل الذي تنجز معه وظائف متعددة تتباين من متن سردي إلى آخر. فإذا نظرنا إلى العنوان الذي تحولت دراسته إلى علم يطلق عليه (علم العنونة)[28]، نجده يؤدي، بحسب جنيت، أربع وظائف محددة وهي: (الوظيفة التعيينية، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الدلالية الضمنية المصاحبة، والوظيفية الإغرائية أو الإشهارية)[29]. فلم يعد العنوان «زائدة لغوية يمكن استئصالها من جسد النَّص»[30]، بل دالة مهيمنة ومحطة أولى في أي قراءة استكشافية وممرًا لولوج النص الأدبي وموجهة تواصلية تنشأ (عقد قراءة) ما بين المرسل إليه والمرسل في تلقي المرسلة (النص الأدبي).

بهذا تتداخل (الأيقونة الصورية) الأمامية لأغلفة الروايات في تصميمها مع (أيقونة الكتابة) الخلفية

لقد ساهمت دراسات ما بعد الحداثة وما بعدها في توسعة حقل التناص متجاوزًا حدوده وعلاقاته في مرحلته الجنينية التي اقتصرت على العلاقة ما بين نصين أدبيين، ونقد المصادر التي وظفها نص أدبي عبر (الاستشهاد، الإحالة، السرقة، التلميح) وغيرها من أنماط التناص الأخرى، إلى البحث عن الكيفية الإدماجية للنصوص السابقة في نص لاحق..

لتعرض مشهدًا للعناصر الأولية التي بنيت عليها الرواية، ومدخلًا موجهًا وكاشفًا للحدث عبر مساراته السردية المتشعبة التي قد تعتمد التتابع الكرونولوجي، أو تحريف زمن الرواية بفاعلتي الاسترجاع والاستشراف أو من خلال تقطيع أوصاله عبر مشاهد تتطلب قارئًا فطنًا يلملم نسيج الحكاية ويعقد ما تباعد من حلقاتها وينظّمه في مكانه الصحيح. كل ذلك استدعى الغلاف بوصفه نصًّا موازيًا متعالقًا مع المتن الروائي ونافذة يطل منها القارئ على عوالم النص. أما إذا تفحصنا دالة العنوان في الرواية؛ فإنها تحيل القارئ إلى استحضار أدواته القرائية في التعامل مع متن نصي صُنف جنسه بانتمائه إلى الرواية تحديدًا، مما يتطلّب وعيًا خاصًّا بحدود هذا الجنس، يتباين من قارئ لآخر ويختلف، بالتأكيد، فيما إذا كان جنس الكتاب قصة قصيرة أو شعرًا على سبيل المثال، فلكل جنس عدة قراءة خاصة يتم استحضارها بشكل واعٍ أو غير واعٍ قبل الولوج إلى عالم النص.



يوري لوتمان

أشكال التفاعل النصي

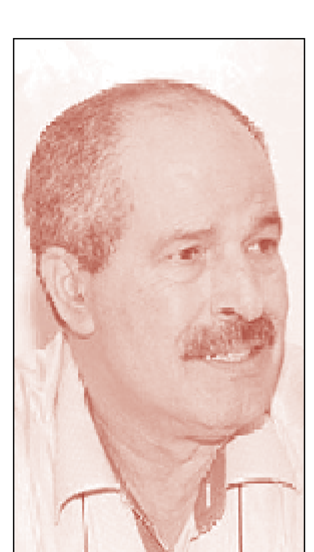
هناك العديد من التقسيمات التي لجأ لها النقاد في دراسة أشكال التفاعل النصي، ومعظمها يقترب من تقسيمات يقطين في كتابه (انفتاح النص الروائي) وبعضها يأخذ مسارًا مختلفًا، نوعًا ما، في رسم حدود كل شكل من الأشكال. لقد ميَّز يقطين بين ثلاثة أنواع من التفاعلات النصية وهي: (التفاعل النصي الذاتي، والتفاعل النصي الداخلي، والتفاعل النصي الخارجي)[31]. يشير النوع الأول إلى «العلاقات التي تعقدها نصوص الكاتب مع بعضها، إن كان على الأسلوب أو على مستوى تقاطعات الموضوعات والرؤى والأفكار التي تعبر عن هاجس الروائي وموقفه من العالم، لا بل تتعداها إلى الشخصيات التي تجسد رؤاه، وإلى اللغة التي تعبر بها الشخصيات عن تلك الرؤى»[32]. أما التفاعل النصي الداخلي فهو بحسب (يقطين)، دخول نص الكاتب في علاقة تفاعل مع نصوص معاصرة لنصه (أدبية وغير أدبية). في الوقت الذي يدل فيه التفاعل النصي الخارجي على علاقة التفاعل ما بين نصوص الكاتب مع نصوص كُتَّاب ظهرت في

عصور سابقة[33].

بينما يميز (د.عبد القادر بقشي) بين صنفين من أشكال التفاعل النصي وهما:

1- التفاعل النصي الخاص: وهو التفاعل الناتج عن علاقة بين نصين ينتميان إلى الجنس والنوع والنمط.

2- التفاعل النصي العام: وهو التفاعل الناتج عن علاقة نص مع نصوص عدة رغم ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط[34].







سعيد يقطين صلاح فضل عبد الله الغذامي

إن محاولة الخروج برؤية توفيقية توظف المصطلح وترسم حدوده بالإفادة من التقسيمين السابقين تدفعنا إلى اجتراح تقسيم ثنائي يكون فيه التفاعل النصي على شكلين وهما:

1- تفاعل نصي داخلي: ويحدث داخل الجنس والنمط والنوع الذي ينتمي له النصان المشتبكان في تفاعل نصي، سواء أكان هذا التفاعل مع نصوص الكاتب نفسه (تفاعل نصي ذاتي)، كما يصطلح عليه يقطين، أو مع نصوص كُتاب آخرين. وتضبط هذه العملية رصد العلاقة التي يقيمها نص معين مع نصوص معاصرة له أو مع نصوص سابقة ضمن حدود الجنس الأدبي نفسه، محلية كانت هذه النصوص أم عالمية.

2- تفاعل نصي خارجي: ويتمثل بتعالق نص مع الإرث الثقافي للمبدع خارج حدود الجنس والنمط والنوع، غير عابئ بالحدود المكانية والزمانية، فكما أن النص الأدبي هو حالة انبثاق عما سبقه من نصوص تماثله في جنسه الأدبي[35]، وإن قرابة لازمة مع النص وسواه من أفراد النوع، فثمة رابطة أخرى للنص مع المدخور الثقافي والاجتماعي الذي يمثله النص أو يدخل معه في علاقة تفاعل وامتصاص[36]، كما يؤكد حاتم الصكر.

تسعى الرواية العربية عمومًا -ومن ضمنها الرواية العراقية- إلى التواصل مع الرواية العالمية التي قطعت أشواطًا بعيدة في نموها وتطورها، مستفيدة من المنجزات التي حققتها الحداثة وما بعدها في رسم ملامح (الرواية الجديدة) وسماتها شكلًا ومضمونًا، ولعل كلمةً واحدة وهي (التجريب) بل والتجريب إلى ما لا نهاية، قادرة على تفسير هذا السعي المحموم للروائيين في البحث عن قوالب سردية جديدة تستوعب واقعهم المراد تمثيله أو نقده أو الانقلاب عليه، نائين بأنفسهم عن القوالب المألوفة في السرد الروائي التقليدي التي ما عادت أساليبها قادرة على استيعاب التغييرات التي أحدثتها الثورة العلمية والصناعية والفكرية وما صاحبها من تغييرات اجتماعية أو سياسية، بل وأكثر من ذلك، في تغيُّر موقع الإنسان وقيمته ووعيه بذاته ونظرته إلى العالم أو دوره المرتقب إزاء كل هذه التغييرات.

وتلخص رؤية (ألان روب غرييه) مهمة الروائي في العثور على ماسته الفريدة التي تنتمي إلى الماس لكنها لا تشبه أية ماسة أخرى مما أنجز من أعمال روائية، إذ يقول: «لا يتعلق الأمر بتأسيس نظرية أو نموذج في ضوئه تُصب الأعمال اللاحقة، وإنما

على كل نص روائي أن يبدع شكله الخاص. لا يمكن لأية وصفة أن تقوم مقام البحث المتواصل، وعلى العمل الأدبي أن يخلق لنفسه قواعده الخاصة»[37]. بهذا التصور تبلور وعي جديد بما يصطلح عليه (الرواية الجديدة) ظهرت بواكيره في فرنسا في منتصف القرن العشرين وبلور ملامح هذا الاتجاه –إبداعًا وتنظيرًا– كل من ألان روب غرييه وناتالي ساروت وكلود سيمون وميشال بوتور وغيرهم[38].

إن التأثير الواضح لهذا التيار الأدبي في رسم ملامح الرواية العالمية والمحلية، دفع بعضهم إلى المماثلة الآلية للرواية العربية الجديدة مع النتاج الغربي متناسين الظروف الفردية والموضوعية والتاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تحتم التمايز والاختلاف، فضلًا عن خصوصية اللغات، وأثر الموروث كالنص القرآني والنصوص التراثية كألف ليلة وليلة وكليلة ودمنه ورسالة الغفران وغيرها مما لا ينحصر تأثيره على الرواية العربية، بل عُدَّ معينًا كونيًّا تغترف منه الثقافات واللغات المختلفة وتوظفه في سردها الروائي والقصصي. مما يدلُّ على أن التأثير لا يمسخ الهوية الثقافية والأدبية، وإن ثنائية التأثير والتأثر هي السمة الأكثر وضوحًا في المشهد الأدبي دون إنكار الهيمنة الواضحة للرواية الغربية وقدرتها على الابتكار والتجديد مما جعلها رافدًا مهمًّا من روافد للرواية العربية.

بهذا يعد (التجريب) الذي تمارسه الرواية العربية (هجنة ثقافية) عابرة للمكان والزمان في آن، وعملية بحث مستمرة عن مصادر شفاهية أو مكتوبة، تراثية أو معاصرة، محلية أو عالمية، لتوظيفها سرديًّا في مسعى للفرادة والتميز. فلا يعد التجريب لأجل (التجديد) غاية في ذاته بل وسيلة للوصول إلى إنجاز عملٍ فني متفرِّد ذي قيمة جمالية ينافس ما عاصره وما سبقه من أعمال روائية حظيت بموقع مائز في ذاكرة القراء، فالتجريب قرين الإبداع وجوهره وحقيقته المثلى في ابتكار المغاير والمختلف والمتمرد على القانون المألوف، مما يتطلب جرأة المبدع وشجاعته في خوض المغامرة. ورغم تشعب وتداخل مظاهر التجريب في الرواية العربية إلا أنه من الممكن حصره في ثلاثة مستويات من دون الزعم أن هذه المستويات تمثل كافة الدوائر التجريبية التي خاضت الرواية العربية في مضمار سعيها للوصول إلى النموذج الأمثل في الإبداع الأدبي. وهذه المستويات، كما حددها دكتور صلاح فضل، هي:

1– ابتكار عوالم متخيلة تتجاوز المألوف ولها منطقها الداخلي الخاص، الكاشف لقوانينها وشفراتها وجمالياتها.

2– توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها داخل الجنس الأدبي، مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي وغيرها.

3– اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة وغيرها لتحقيق درجات متباينة من شعرية السرد[39].

إن المرحلة الجنينية للتجريب بوصفه ملمحًا فنيًّا واضحًا لما أصطلح عليه (الرواية العربية الجديدة) عكسها وعي الروائيين تنظيرًا ونتاجًا إبداعيًّا في ستينيات القرن العشرين، يكشفه وعيهم، كما يعبر الخراط، بالحساسية الجديدة للكتابة الإبداعية التي لا تسعى إلى محاكاة الواقع أو تمثيله بل إلى اختراق السائد وإثارة السؤال ومهاجمة المجهول[40]، ويتضح أيضًا من خلال البيانات التأسيسية لجماعات (أدباء الستينيات)[41]، وقد كان هذا الوعي ردَّ فعل طبيعي خلقه الانفتاح على الآخر من جهة، والرغبة في تأصيل الكتابة الإبداعية من دون الانغلاق على الهوية الثقافية والأدبية أو الانفصال عنها في محاولة لاستيعاب التحولات السريعة التي شهدها الواقع العربي من جهة ثانية. لذا فالتجريب هو محاولة لتأسيس وعي يستوعب الواقع من خلال علاقة جدلية (ديالكتيك) بين الماضي والحاضر في آن.

من هنا كان سعي «الرواية العربية المعاصرة إلى تجديد أدواتها التعبيرية بين الحين والآخر لتحافظ على أدائها الأدبي ومقوماته الذاتية، محاولة أن تواكب منجزات الآخر الجمالية والمضمونية من

دون أن تفقد هويتها حين تقلد الرواية الغربية في الاغتراف من الفلكلور الشعبي والخرافات، وتسعى أن تطعم نفسها بسرود تاريخية وعقائدية وأدبية لتأثيث عالمها التخييلي بهذه العناصر الحكائية (المحلية) فضلًا عن الأساطير ولكن بثوب عربي»[42].

إن التجريب، كما يؤكد خليفة غيلوفي، «لا يكون ممكنًا دون افتراض وجود قواعد وتقاليد حاكمة للعملية الإبداعية ومؤثرة فيها، ودون امتلاك ذاكرة أدبية، وتحديدًا روائية ما دمنا نتحدث عن الرواية، بمعنى إن التجريب لا يُعد تجريبيًا الا بعلاقته بالسابق له وموقفه منه [..]. هذه الذاكرة الروائية هي التي تجعل التجريب ممكنًا وهي التي تعطيه معناه، حين يقوم بعلاقته معها على التوتر ليتحدد باعتباره قطيعة معها ساعة يتطلب الخروج عن معاييرها والتأسيس لمعاييره الخاصة»[43].

ولعل أبرز هذه المعايير في الرواية التجريبية يتمثل بقدرتها على توظيف التقنيات والأساليب السردية المتنوعة وتطويعها بالشكل الذي لا تكون فيه مجرد أوعية لنقل مضامين ودلالات وإنما أبنية شكلية حاملة للدلالة بذاتها ومتضمنة لوعي الكاتب بالعملية الإبداعية وبرؤيته للعالم المقصود بالفعل السردي. فما تنازل المؤلف عن سلطته وتعدد الرواة والحوارية، على سبيل المثال، إلا مظهر يعكس وعي المؤلف وانفتاحه على شخصياته الروائية المتباينة ثقافيًا واجتماعيًا، والوعي بتعددية الساردين الذي يعكس وعي المبدع بالآخر المختلف.

فإذا سلمنا أن (التجريب) هو الملمح الأهم في الرواية الجديدة الذي يشي بالتفاعل النصي ما بين الرواية العربية من جهة والرواية العالمية من جهة أخرى، فإن ملمحًا آخر لا يخفى أثره وتأثيره في الرواية العربية يتجلى في السعي المحموم إلى إنتاج عوالم روائية تنتمي إلى واقعية لا تسعى إلى محاكاة العالم (فوتوغرافيًا) سعيًا للمطابق ما بين الفضاء الروائي الافتراضي المتخيل وبين الفضاء الواقعي المعيش، وإنما تسعى إلى إنتاج عوالم موازية قادرة على تمثيل الواقع عبر (التخييل) بوصفه فاعلية منتجة قادرة على صهر عناصر الواقع مع عناصر الخيال في قالب سردي ينفصل عن الواقع، لكنه



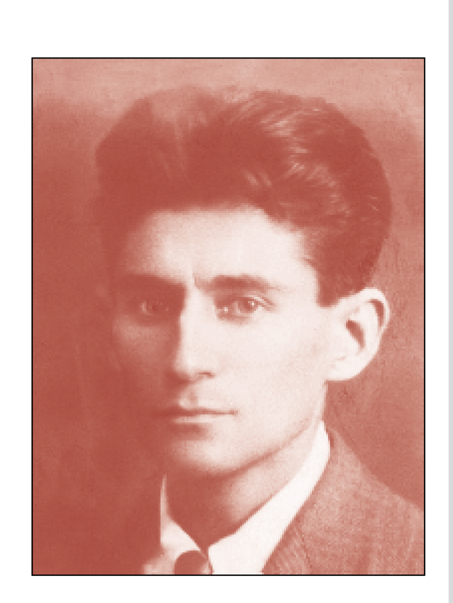
محمد مفتاح

نجم عبد الله كاظم

يتحدث عنه بتمثيله رمزيًا والتعبير عن دلالاته الكلية المستبطنة بالإيحاء لا بالتقرير والتصريح. ويتجلى هذا الملمح بما يصطلح عليه بـ(الواقعية السحرية).

لقد شخص ماركيز، رائد الواقعية السحرية ومؤلف رواية (مائة عام من العزلة)؛ الرواية الأكثر تأثيرًا في الرواية العالمية والعربية بواقعيتها السحرية، الحدود التي تضبط إيقاع التخييل السردي وتحول دون تحوله إلى فوضى بقوله: «إن المرء لا يمكن أن يخترع كل ما يعن له دون ضوابط وإلا تحول الأمر إلى مجرد أكاذيب، والأكاذيب في الأدب أكثر خطورة منها في الحياة الواقعية»[44]. فطبيعة الرواية بوصفها عملًا إبداعيًا يحتم امتزاج عناصر المعقول باللامعقول والممكن والمستحيل، وخلق المفارقة بالارتفاع بالحدث المحتمل إلى مستوى عدم الاحتمال بالشكل الذي يفقد معه الحدث موجبات حدوثه الواقعية ولا يصدق لأنه غير واقعي، ويدركه المتلقي بوصفه متخيلًا مع الاحتفاظ بوظيفته المرجعية وبقدرته على الإحالة على واقع يجهد المتخيل في تمثيله. وعليه، فالواقعية السحرية هي التوازن الدقيق والمحسوب بين عنصرين هما

إن لجوء الكاتب إلى صناعة المسوخ الروائية فضلًا عما تضفيه من مسحة سحرية خيالية تغني العمل وتمارس فعلها التشويقي على المتلقي، فإن "المسخ صورة متخيلة، نابعة من واقع معين، وهذه هي الحقيقة. نعم في واقعنا الحي لا توجد مسوخ، ولكن حين نتغلغل في أعماق الناس، نجد الكثير مسوخًا [بما يتركه الواقع من أثر سيئ في ذواتهم].. والمجتمع الرأسمالي ثرٌ ومشهور بهذه المسوخ. وهو ما نستنتجه من مسخ كافكا"



فرانز كافكا

الواقعي والفنتازي أو الخيالي. وأن مهمة الأديب تنحصر بقدرته على التقاط واقع هو أبلغ من الأعمال الأدبية لما يتوافر فيه من شتى صنوف الغرابة، وفي قدرته على إعادة إنتاجه بشكل فني محكم كما يؤكد ماركيز[45].

فالكاتب «لا يستنسخ الواقع إنما يخلق واقعًا خاصًا به، يقوم على مبدأ التوليف بين المتضادات، لذا نجد الفوضى مع النظام، والاستقرار مع الاضطراب، والأمل مع البؤس، والنفس المزقة المعذبة مع صفاء الروح وخلودها، والمطلق مع النسبي، والخلود مع الفناء، فضلًا عن التأكيد على الالتباس، وأثيرية الزمن، والقلق الميتافيزيقي، والإحساس باللايقين، وانعدام المعايير الثابتة للقيم، عالم مليء بالمتناقضات، يريد الكاتب من خلاله البرهنة على فرضية معينة وهو بهذا لا يرسم سحرية للإمتاع فقط، إنما يريد الإيحاء بفكرة فلسفية، أو مجموعة أفكار منها العالم الذي نراه مألوفًا»[46]. فالنص الروائي ما بعد الحديث يتحدد «بكونه يتبنى نزعة مضادة للواقعية المباشرة تتبنين [كذا] على هيئة اعتناق لحكاية ما وراء الخرافة وتأسيس قوانينها على غرار القانون الواقعي، ثم صوغها بذاكرة أدبية تصطنع الأشياء أكثر من استرجاعها، فهي تبتكر أوصاف عالمها الفعلي؛ لإنتاج واقع مستقل عن منظومة مفاهيمنا التي تناظر في ذاكرة المبدع الوجود المفترض فنتازيًا، حيث التشكيك بالعالم الذي تنتمي إليه الحكاية للوصول إلى الاحتمالات والآفاق جميعًا بغية إعطاء معادل فني لما يحدث في قوانين العالم الحقيقي»[47].

أما الملمح الثالث للرواية العربية الجديدة فإنه يتجلى بسعي الروائيين إلى تمثيل العالم وفق رؤية سوداوية ومأساوية، تعرض كابوسية الواقع وضبابيته، حيث أجواء اللامعقول والاغتراب تحاصر الفرد في مجتمع متفسخ يفتقر إلى منظومة قيمية وأخلاقية، ويخضع لأنظمةٍ تمارس عليه فعل الاستلاب بالشكل الذي تمسخ معه صورة الفرد وهويته، فيتعايش الفرد مع أزمتين متلازمتين: «إحداهما داخلية –نفسيه فردية– يعيشها، والثانية خارجية –اجتماعية وربما سياسية–تنشأ عن عدم ارتباطه بالآخرين أو برفض الآخرين له أو بعدم الانسجام بينهما»[48]. وهي رؤية تلخص كابوسيات

(كافكا) في بعض أعماله مثل (القضية) و(القصر) و(مستعمرة العقاب) و(أمريكا)، وبشكل خاص في رواية (المسخ) الأكثر تأثيرًا في الأدب العالمي عمومًا، مع التنويه إلى إن كتَّابًا آخرين كان لهم تأثيرهم، إلا أن (فرانز كافكا) واحد من ثلاثة كتاب يتقدمون البقية في ممارسة التأثير على الأعمال الروائية العربية، كما يؤكد د.نجم عبد الله كاظم(49).
وتنتج كابوسية كافكا من «التناقض بين عالمه الفعلي المعاشي [المعيش] الذي يسيطر عليه ككابوس لا يجد فكاكًا منه وعالمه الفكري الذي يستنجد به، ويحاول عبره إيجاد متاريس، لتحصين شخصيته والتعبير عنها في محاولة يائسة للتغلب على الكابوس، الذي لم يتخلَّ عنه حتى آخر زفرة من زفراته، أدى إلى خلق كلمة يتزاحم فيها الواقع مع الخيال.. فالواقع مر وقاس، والخيال طاغ متحَدٍّ يريد التحليق فوق فخ الواقع»(50).
إن لجوء الكاتب إلى صناعة المسوخ الروائية فضلًا عما تضفيه من مسحة سحرية خيالية تغني العمل وتمارس فعلها التشويقي على المتلقي، فإن «المسخ صورة متخيلة، نابعة من واقع معين، وهذه هي الحقيقة. نعم في واقعنا الحي لا توجد مسوخ، ولكن حين نتغلغل في أعماق الناس، نجد الكثير مسوخًا [بما يتركه الواقع من أثر سيئ في ذواتهم].. والمجتمع الرأسمالي ثرٌّ ومشهور بهذه المسوخ. وهو ما نستنتجه من مسخ كافكا»(51)، كما يؤكد د.إبراهيم محمود. وفي روايتنا العربية؛ «يُعدُّ المسخ واحدًا من أهم الموضوعات العجائبيَّة نتوءًا في مدونتنا الروائية العربية، بما يفيد من معان التحول، والنقصان، وضياع الهوية الكينونية الأولى في ملامح كينونية ثانية، أقل حتمًا من الأولى، وأشد عتمةً، وأكثر قبحا، وتشويهًا»(52).
تتضافر هذه الملامح الثلاثة، (التجريب، الواقعية السحرية، الكافكاوية) بعضها مع بعض في تشكيل أبرز ملامح الرواية العربية الجديدة عمومًا والرواية العراقية تحديدًا، وما الرواية العراقية سوى عينة صالحة للتشريح النقدي تعكس تشرب وامتصاص النص الروائي لهذه الملامح الثلاثة التي أفرزتها اتجاهات الحداثة وما بعدها تنظيرًا نقديًّا وابداعًا روائيًّا.
إن الدلالات اللامتناهية للنص الروائي هي ناتج طبيعي للتفاعل المستمر والمتجدد لذاكرة النص مع ذاكرة القارئ، فالقراءة تختلف باختلاف نوعية القارئ واختلاف رصيده المعرفي وتباين خزينه الأدبي وأدواته الإجرائية في الولوج إلى أعماق النص لتفكيك شفراته وفضح الكامن من مضامينه والكشف عن علاقاته النصية بعد تحريره من أية سلطة فنية أو عقدية سابقة؛ لذا فإن أي قراءة تتمسك بصدقيتها وتزعم امتلاكها للحقيقة الواحدة، وتقدم نفسها على أنها قراءة نهائية هي قراءة مضللة، ربما لم تكشف إلا عن وجه واحد من وجوه النص المتعددة. نسبية أية قراءة واحتماليتها هي الأقرب إلى طبيعة الأدب وإلى مفهوم (النص المفتوح). «فقوة النص تكمن بالتحديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعدد كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أن تكون تحت سيطرتها»(53)، كما ينص إيكو.
لقد سعت الرواية خلال مسيرة تشكلها إلى إنتاج نص مفتوح على مستويات القراءة المتعددة: القراءة الاستهلاكية التي تتغيَّا متعة الحكاية، والقراءة الإنتاجية التي تنقب في حفريات النص عن طبقاته البنائية والدلالية العميقة، فما النص في سطحه سوى القشرة والقناع. وإن عملية الكشف عن المستور من طبقاته تتطلب استحضارًا واعيًا للتفاعلات النصية التي انصهرت في المتن الروائي، وبالتناص تحديدًا، بوصفه أداة نقدية كاشفة للمتون السردية التي تشكلت منها الرواية، وحقلًا إجرائيًّا له آلياته وحدوده في تفكيك النص الروائي وتحديد الطبيعة التناصية وما طرأ عليها من استقطاع وتحويل وتورية ●

الهوامش:

1- ظ: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: د.عبد القادر بقشي، أفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2006: 15.
2- المسبار في النقد الأدبي: د.حسين جمعة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003: 159.
3- ظ: علم النص: جوليا كريستيفا، ت: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1997: 78- 79.
4- التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: 24.
5- المتخيل السردي: عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990: 59.
6- التفاعل النصي- التناصية، النظرية والمنهج، نهلة فيصل الأحمد، سلسلة كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، 2010: 120.
7- المتخيل السردي: 176.
8- أشكل التناص الشعري: أحمد مجاهد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998: 388.
9- ظ: لذة النص: رولان بارت، ت: د.منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، مصر، ط1، 1992: 56.
10- ترويض النص: حاتم صكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية، 1998: 185.
11- ظ: سياسة ما بعد الحداثية: ليندا هَتْشيون، ت: د.حيد حاج إسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009: 102.
12- ظ: المدخل إلى التناص: ناتالي بييقي- غروس، ت: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، سوريا،2012: 57- 99.
13- يؤكد بارت أن التناص في حقيقته هو «استحالة العيش خارج النص اللامتناهي. ولا فرق في ذلك: أن يكون هذا النص هو بروست، أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرائي، فالكتاب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة». (لذة النص: 70)
14- التناص في الشعر العربي الحديث- البرغوثي نموذجًا، حصة البادي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2009: 30.
15- دراسات في النص والتناصية: ترجمة وتقديم وتعليق د.محمد خير الله البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998: 69.
16- نظرية التناصية والنقد الجديد (جوليا كريستيفا أنموذجًا): نعيمة فرطاس، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد434، 2007.
17- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص): د.محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط4، 2005: 123.
18- المتخيل السردي: 58.
19- ظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي: صبري حافظ، مقال ضمن مجلة عيون المقالات، المغرب، عدد2، 1986: 81.
20- المشاكلة والاختلاف: عبد الله محمد الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994: 130.
21- ظ: مدخل لجامع النص: جيرار جنيت، ت: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986: 90-91. وأيضًا، ظ: مدخل إلى التناص: 17- 20.
22- ظ: انفتاح النص الروائي: سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001: 97. وأيضًا، ظ: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: 22. وأيضًا، ظ: التفاعل النصي- التناصية، النظرية والمنهج: 165.
23- ظ: شعرية دوستويفسكي: ميخائيل باختين: ت: د.جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1986: 154.
24- التفاعل النصي- التناصية، النظرية والمنهج: 11.
25- قضايا نقدية ما بعد البنيوية: ميجان الرويلي، النادي الأدبي في الرياض، السعودية، ط1، 1996: 193.
26- ظ: التفاعل النصي- التناصية، النظرية والمنهج: 108.
27- ظ: عتبات النص، البنية والدلالة: عبد الفتاح الحجمري، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط1، 1996: 17.
28- تحدد (العنونة) بوصفها الآلية التي من خلالها يكتسب (الخطاب) هويته وكينونته، تمايزه واختلافه، ونقصد بذلك إنتاجها للعنوان: بوصفه تلك العلامة أو (العلامات) السيميوطيقية التي تطل على النص، وتهبه مشروعية الوجود، والحضور في العالم. ومن خلال موقعه في واجهة النص، يؤدي العنوان مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ومحتواه وتداوليته في إطار سوسيو- ثقافي خاصًا بالمكتوب، وبناء على ذلك، فالعنوان من حيث هو تسمية للنص وتعريف به وكشف له، يغدو علامة سيميائية، تمارس التدليل، وتتموقع على الحد الفاصل بين النص والعالم، لتصبح نقطة تقاطع الاستراتيجية التي يعبر منها النص إلى العالم، والعالم إلى النص، لتنتفي الحدود الفاصلة بينهما، ويحتاج

كل منهما إلى الآخر. (اللغة– الكتابة واستراتيجية العنونة: د.خالد حسين حسين، إيلاف، جريدة يومية ألكترونية، لندن، في 14/ 4/ 2008).
29– ظ: علم العنونة: عبد القادر رحيم، دار التكوين، دمشق، ط1، 2010: 52–61.
30– سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح، لعبد الله العشي: شادية شقروش، الملتقى الأول للسيمياء والنص الأدبي، منشورات الجامعة، بسكرة في 7– 8 نوفمبر 2000: 286.
31– ظ: انفتاح النص الروائي: 100.
32– التناص في رواية ألياس خوري (باب الشمس): أمل أحمد عبد اللطيف أحمد، رسالة ماجستير أدب، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2005: 14.
33– ظ: انفتاح النص الروائي: 100.
34– ظ: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي: 57.
35– ظ: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي: عدنان قاسم، مؤسسة علوم القرآن، الشارقة، ط1، 1992: 184.
36– ظ: ترويض النص: 184.
37– التجريب في الرواية العربية، بين رفض الحدود وحدود الرفض: خليفة غيلوفي، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012: 159.
38– ظ: بحوث في الرواية الجديدة: ميشال بونور، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط1، 1971.
39– ظ: الرواية العربية (ممكنات السرد): ج1، 104– 105.
40– الحساسية الجديدة: إدوار الخراط، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993: 11.
41– الرواية الجديدة في مصر: محمد بدوي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993: 12. وأيضًا:
ظ: تحولات السرد العراقي: عبد علي حسن، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 2013: 9. وأيضًا:
ظ: إنشائيَّة الخطاب في الرواية العربية الحديثة: د.محمد الباردي، دار الحوار، سوريا، ط1، 1993: 254.
42– العجائبية في الرواية العراقية: د.ضياء غني لفته، مطبعة البصائر، لبنان، ط1، 2013: 33– 34.
43– التجريب في الرواية العربية بين رفض الحدود وحدود الرفض: 178– 179.
44– الواقعية السحرية في الرواية العربية: 13.
45– ظ: المصدر نفسه: 70.
46– محاكاة واقعية ماركيز في ثلاث روايات عربية: د.فاطمة بدر، المدى الثقافي، العدد 207 في 20/ 9/ 2004.
47– (رواية فرانكشتاين) كيف يصطنع الواقعُ خرافة: خالد علي ياس، الحوار المتمدن، 25/ 3/ 2016.
48– كافكا في الرواية العربية (ملخص): د.نجم عبد الله كاظم، مجلة جامعة دمشق، المجلد 26، العدد الأول والثاني، 2010: 262.
49– ظ: المصدر نفسه: 229.
50– الاغتراب الكافكاوي: دكتور إبراهيم محمد، مجلة عالم الفكر، المجلد 15، العدد الثاني، الكويت، 1984: 116.
51– المصدر نفسه: 120.
52– العجائبية في الرواية العربية المعاصرة: بهاء بن نوار، أطروحة دكتوراة، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر– باتنه، الجزائر، 2012– 2013: 128.
53– الأثر المفتوح: أمبرتو إيكو، ت: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، دمشق، ط3، 2013: 135.

إبراهيم البوعبدلاوي
(المغرب)



التأويل بين إيكو وياوس.. الموسوعة وأفق التوقع نموذجين

ملخص الدراسة:

تسعى هذه الدراسة لبيان وتوضيح طريقتين متقاربتين بشكل كبير في طرق التأويل، تتمثلان في الطريقة السيميائية ممثلة في أمبيرتو إيكو، ونظرية التلقي الألمانية ممثلة في هانس روبيرت ياوس. إننا سنحاول توضيح المفهومين المركزيين في فكر الرجلين؛ ويتعلق الأمر هنا بالموسوعة عند الأول، وأفق التوقع عند ياوس. كما سنوضح الدور الذي غدا يحتله القارئ في النظريتين النقديتين المعروضتين، وشكل التأويل الذي تتغياه كل نظرية.

التأويل بالموسوعة

تتمثل إحدى أبرز المهام التي قامت عليها السيميائيات في إعادة النظر في عدد من الأفكار والقضايا والمفاهيم التي يعتبرها الحس المشترك بمثابة مسلمات؛ إنها تعمد إلى إبراز مكامن القوة فيها، وكذا إعادة بنائها بناءً سليمًا، وذلك بالرجوع إلى تاريخها الطويل، أو بفحصها بشكل مغاير لما كان متداولًا طوال تاريخ الفكر أو حتى ما يستند إليه الحس المشترك.

لعل أهم مفهوم خضع للفحص والتقليب على كافة وجوهه هو مفهوم العلامة، وقد أفرد له أمبيرتو إيكو مواضع مهمة، وعالجه في مختلف كتبه. إن هذا المفهوم هو النقطة البدئية للتأويل، وهو الذي يفتحنا على قضايا أخرى أبرزها التقابل الأساسي بين القاموس والموسوعة. إن الحس المشترك عادة ما يرى أننا نلجأ بشكل دائم إلى القواميس لمنح دلالات ومضامين لعلامات أو ملفوظات؛ وبحسب تملكنا لتلك القواميس يكون تأويلنا أوسع وأشمل. وقد فحص إيكو عددًا من القواميس التي حاولت حصر نشاط التفكير الإنساني في الميدان اللغوي؛ فتبين له أنها ما هي إلا شكل بدائي من أشكال التأويل، وأن المرسل والمرسل إليه لا يتكئان على أي نوع من أنواع القواميس بشكل كلي ودائم، وإنما يلجآن إلى الموسوعة.

إن فحص التصور المركزي لإيكو بشأن الموسوعة يظهر انحيازه الكبير للتأويل اللانهائي؛ لكن هذا التأويل عنده يخضع لأطر وقوانين تحد من غلوائه وتجعله عقلانيًّا أكثر من كونه اعتباطيًّا، ذلك أن «القول بلانهائية النص، لا يعني أن كل تأويل هو بالضرورة تأويل جيد»[1]. وعليه، فنحن هنا أمام تأويل يدعي لنفسه شيئين: العقلانية، أي خضوعه لضوابط ومعايير تجعله مقبولًا وعلميًّا أكثر. ثم اللانهائية، حيث يفسح المجال لمختلف الأفراد والجماعات المؤولة بإعطاء وجهة نظرها وتأويلها لمختلف العلامات التي تعترضها. والمسألة الأخيرة تابعة للأولى بشكل كبير وخاضعة لها؛ ما يعني أن اللانهائية التأويلية والانفتاح النصي لا يحيلان

بالضرورة إلى إمكانية قبول مختلف التأويلات كيفما كان نوعها.

تهدف السيميائيات لبناء نموذج تأويلي يدعي لنفسه المشروعية والعقلانية، تأويل يهدف لأن يكون معتدلًا؛ وذلك بخلاف نموذج التأويل المفرط واللاعقلاني، أو التأويل الأحادي. إن أحد أهم المداخل لفهم ومعرفة «مفهوم» ما؛ تتمثل في العودة إلى التاريخ الطويل الذي قطعه كما تتمثل في الحفر في التعريفات التي أسندت إليه من قبل القواميس وكذا السنة العلمية. إن الذي يعطي لكل تأويل مشروعيته وينسبه لدائرة من الدوائر؛ سواء كانت أحادية، أو معتدلة، أو مفرطة، هو قانون الحد كما صاغته الفلسفة والفكر الأوربيان طوال تاريخهما. إن هذا القانون هو الذي يعطي لكل تأويل مكانته ويمنحه موقعه ضمن النسق الفلسفي الذي ينتمي إليه. غير أننا عندما نتحدث عن الاعتدال التأويلي، نتحدث عن خضوع لقانون السببية وقانون المنطق، وهذا القانون هو الذي انتظم الفكر الإغريقي؛ وإليه يمكن أن ننسب قانون الموسوعة رغم ادعائها عدم المحدودية والانفتاح الدلالي.



أمبرتو إيكو



روبرت هولب



ستيفان مالارميه

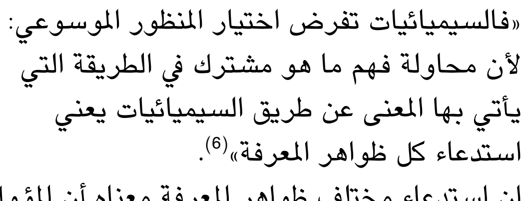
إن السيميائيات تجعل منطلقها، كما هو الأمر بالنسبة للبنيوية، النص، غير أنها تخالفها في عدم تجاهل «السياق الثقافي الذي يسند النص ويصدق على دلالاته»[2]. وهذا السياق الثقافي هو الذي يمنح للتأويل معقوليته ويجعله خاضعًا لضوابط يمثل الخروج عنها زوغانًا عن قانون الحد والسببية اللذين صاغهما الفكر الإغريقي. إن التأويل، عند السيميائيين، يستوعب «معطيات النص وأفق القارئ ضمن سيرورة تأويلية واحدة. وفي هذه الحالة فإنه يشير إلى تعددية في الإحالات، دلالة على تنوع الحقائق واختلافها، ولكنه يدرج ضمن الإحالة ما تبيحه توجيهات النص وممكناته. وفي هذه الحالة فإن النص يحيل على تعددية في المعاني، كما يشير إلى ذلك إيكو»[3].

إن التأويل السيميائي يخضع لما هو ثقافي، حيث المؤول لا يؤول بشكل عشوائي دون قوانين، وإنما يبني جزءًا من الموسوعة، ذلك الجزء الذي يحتاجه في التأويل لا غير. إن الموسوعة تشكل إحدى أهم الفرضيات التي جاءت بها السيميائيات، إذ تخزن في داخلها مختلف التأويلات التي تسجلها المجموعات البشرية، وهي تأويلات تتفق وتتعارض، وهذا ما يجعل مهمة المؤول ضرورية في انتقاء التأويل المناسب بناء على سياقات ثقافية يوحي بها النص. إن إمكانية وصف القاموس متاحة جدًّا، نظرًا لخضوعه لنوع معين من البناء، ذلك أن لكل قاموس نسقًا خاصًا وتصورًا يبني على أساسه مادته وأبوابه، لكن الموسوعة لا تخضع لنفس النظام ونفس الترتيب حتى وإن حاولت أن تدعي خضوعها لنظام محدد. إن ذلك نابع من تضمنها لعدد لا نهائي من التأويلات قد تتناقض في كثير من الأحيان، كما أنها دائمة التحول والتبدل مع الزمن، وهو ما يمنح للتأويل حركيته وحيويته، وقد

استشهد إيكو بدولامبار لبيان طبيعة الموسوعة في مقابلة مع القاموس، خاصة القواميس التي تعتمد شكل شجرة مثل شجرة فورفوريوس، فقال:
«وكان واضحًا لدى دولامبار، في تقديمه للموسوعة، أن بنية في شكل شجرة هي الطريقة المؤقتة التي ننظم بها نقاطًا ونختارها، وهي قابلة للربط بطرق أخرى لرسم خريطة ما. فالنظام العام للعلوم عبارة عن متاهة، بل عبارة عن مسيرة ملتوية قادرة على هدم كل شجرة موسوعية تريد تمثيله»[4].

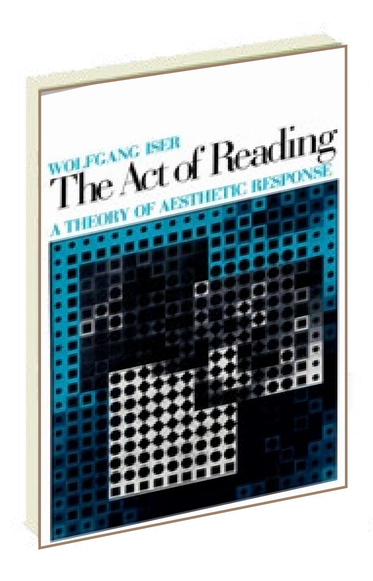
ولقد أشار إيكو إلى سمة أساسية تتميز بها الموسوعة، إضافة إلى ما سبق، وتتمثل في امتلاكها من قبل مستعمليها بوجوه مختلفة؛ وهذا ما يعني أن هناك تفاوتًا في تملكها، كما يحيل إلى عدم التطابق، فما يعرفه مؤول ما ليس بالضرورة سيعرفه الآخر، والدلالة التي يعطيها شخص ما لعلامة ما ليس دائما يجب أن يمنحها إياها مؤول آخر؛ «فبالنسبة إلى مستعمل (ز) يعرف أن القط سنوري، فإنه يوجد دائمًا مستعمل (ع) لا يعرف ذلك، ولكنه يعرف شيئًا لا يعرفه (ز)، وهو أن القطط المطبوخة جيدًا تشبه مرق الأرانب»[5].

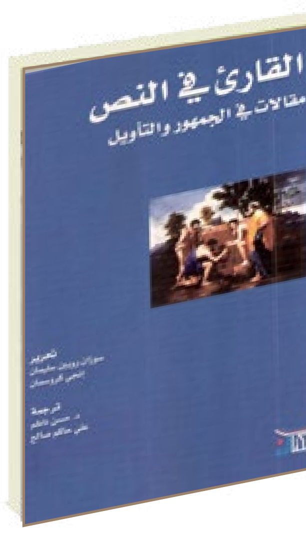
يختلف تملك الموسوعة من شخص لآخر، كما أنها تخضع دائمًا لتحول مستمر، فما يمكن أن يشكل جزءًا من الموسوعة في الماضي، يمكن أن يقصى في الحاضر؛ وهذا ما يمنحها عنصر التجدد. إن إدخال عناصر جديدة وإقصاء عناصر أخرى، أو إضافة عناصر جديدة إلى العناصر القديمة هو ما يمنح للموسوعة أهميتها ويجعل السيميائيات تتبنى نموذجها التأويلي:



«فالسيميائيات تفرض اختيار المنظور الموسوعي: لأن محاولة فهم ما هو مشترك في الطريقة التي يأتي بها المعنى عن طريق السيميائيات يعني استدعاء كل ظواهر المعرفة»[6].

إن استدعاء مختلف ظواهر المعرفة معناه أن المؤول يمتلك معرفة غير محدودة، وهذا ما يتعارض مع الطبيعة البشرية حيث لا يتوفر أي مؤول إلا على معرفة محدودة ومحصورة؛ وهذا ما يعني أن لكل مؤول موسوعة من خلالها ينفتح على النص، لكن وسط هذه الموسوعة الشاملة نلفي موسوعات صغرى قد تتعاضد فيما بينها لدى تأويل نص ما، وقد تتنافر. إن التقاءنا بنص شعري يتحدث عن الحيوانات، لا يعني أن هذا النص يتطلب منا أن نعرف خصائصها العلمية، لكنه بالمقابل يفترض عددًا آخر من الخصائص التي يجب أن تتوفر في المؤول. لكن بالنسبة لنص لعالم حيوانات موجه إلى فئة متخصصة فالأمر يتطلب معرفة خصائص علمية عديدة لا يستدعيها المؤول لنص شعري، بل ربما لا تسقط في ذهن الشاعر وحتى المؤول:
«لذا فإنه إذ يمكننا من وجهة نظر السيميائية العامة التسليم بالموسوعة على أنها خبرة شاملة، فإنه من المهم من وجهة نظر السيميائية الاجتماعية أن نتعرف على مستويات مختلفة من تلك الموسوعة، أي الموسوعات الجزئية (الخاصة بمجموعة أو





بطائفة أو بطبقة أو بعرق من الأعراق.. إلخ»[7].
تشكل الموسوعة إذن فرضية شاملة، هذه الفرضية تتضمن فرضيات صغرى جزئية، تفعيل أي منها رهين بما يقترحه النص؛ ذلك أن النص هو الموجه والضابط لأي تأويل، فما هو غير مدرج في بنيته لا يجوز للمؤول أن يشير إليه. إن النصوص تختلف في طبيعتها، وهذا ما يمنح للتأويل مشروعيته وللتعدد أحقيته. لكن، وسط ذلك، تشترك مختلف النصوص في كونها «تشير»؛ إن هذه الإشارات تمثل موجهات تحيد عن القراءة الضالة الهذيانية.
ويرى إيكو أن وظيفة السيميائيات النصية تتمثل في القواعد التي يستند إليها مؤول النص. يقول إيكو: «وتدرس السيميائية النصية القواعد التي يعتمدها مؤول النص مستندًا إلى إشارات موجودة في ذلك النص (ولم لا على أساس معرفة سابقة؟)، لكي يقرر حجم الخبرة الموسوعية الضرورية لمجابهة ذلك النص، مما يحدد الفرق بين التأويل والاستعمال الاعتباطي لذلك النص»[8].

القارئ: من الإهمال إلى رد الاعتبار:

يكتب المؤلف نصه من أجل القارئ، يضعه دائمًا في الحسبان، هو يعلم أن لا حياة لما خطته يداه إلا إذا أتى قارئ ما لينفخ الروح في جسد المكتوب، هذا أمر يؤمن به كل كاتب، بل ويؤمن به كل ناقد. ومع ذلك كان هناك تعنت طوال تاريخ النقد الأدبي في الاعتراف بهذه المكانة وهذه المزية التي يلعبها القارئ في منظومة إنتاج الأثر الفني. لقد كان الظهر دائمًا يدار في وجه القارئ، التفت إليه أرسطو حينًا، خاصة في بنائه لخطابته، كما أعاد إليه الاعتبار في نظريته التطهيرية، لكن تعسفًا كبيرًا مورس في حقه قرونًا عديدة.
وسط هذا الوضع لم يكن ميدان النقد ليبقى فارغًا، لقد أدار المهتمون بهذا الميدان عيونهم وعقولهم نحو مبدع النص، جعلوه ملكًا يحكم كيف يشاء، يرجع إليه في كل الأمور، ويستعان به في فهم ما هو مكتوب. لقد ظلَّت حياته وكل أفعاله محطات تستقصى بالبحث والمتابعة؛ كان ذلك زمن النظرية التاريخية وكذا الاجتماعية والنفسية. وعلى العموم، حاز هذا الموقع أيام المناهج التفسيرية. لقد دام هذا الوضع مدة طويلة، فسلطة المؤلف لم تزاحمها أي سلطة قرونًا عديدة. ثم فجأة، تهيأ النص ليأخذ قصب السبق من المؤلف، كان التبشير بذلك منذ فيرديناند دي سوسير الذي درس اللغة في ذاتها ولذاتها، وحمل هذه البشارات تلامذته من الشكلانيين والبنيويين فطوروها وعمموها على مختلف النصوص. لكن، هل ستتوقف المسيرة هنا؟ لا بد أن ثورة قادمة في الطريق، ثورة هادئة بلا بلاغات رسمية وبلا دفوف أو فرق عسكرية.. عادة ما يحدث ذلك بعيدًا عن أنظار الناس، قليلون هم الذين يلتقطون هذه البوادر فيعرفون أبعادها.
تتحدث سوزان سليمان عن هذه الثورة بطريقة بلاغية واستعارية جميلة، تلتفت نحو القارئ والجمهور فتقول لهما: أنتما الملكان الآن. لكن على مهلكما، فلا شيء بقي خلفكما. يردان عليها: لن نزيح النص من عليائه، ولا المؤلف من برجه، وإنما سنقيم حوارًا معهما، علَّنا ننتج أثرًا خالدًا. هكذا كان الحديث، وللحديث بقية.
يتناول كتاب «القارئ في النص» عدة قضايا تتعلق بدور هذا العنصر في السيرورة الأدبية والإبداعية، تتابع بعض المقالات كيفية صعود هذا المكون إلى المنصة فصار بطل المسرحية بعد أن كان ممثلًا هامشيًا:
«طوال السنوات القليلة المنصرمة، كنا نشهد مثل هذا التغير في حقل النظرية الأدبية والنقد. ولقد تبوأت كلمتا القارئ reader، والجمهور audience مكانة لامعة بعد أن انحدرتا ذات يوم (..). اليوم قلما يلتقط المرء مجلة أدبية على أي من جانبي الأطلنطي من دون أن يجد مقالات (وفي الغالب عددًا خاصًا من المجلة) مكرسة لنشاط القراءة، ودور الشعور ومتغيرية الاستجابة الفردية، والمواجهة والتعامل والاستنطاق بين النصوص والقراء، وطبيعة التأويل وحدوده: وهذه المسائل تعتمد صياغتها على وعي جديد بالجمهور بوصفه كيانًا لا انفكاك له عن مفهوم النصوص الفنية»[9].
إن ما شهده حقل الدراسات النقدية والأدبية هو تغير في مركز الاهتمام، إذ غدا القارئ والجمهور يلعبان دورًا مهمًّا لم يكن لهما في السابق، فصارت

الدراسات النقدية توجه عنايتها لهذا العنصر أكثر مما توجهه للمؤلف الذي أصبح دوره يتقلص شيئًا فشيئًا؛ خاصة بعد أن ووجه بانتقادات جمة من قبل البنيويين وعلى رأسهم رولان بارث.
كان بارث يعلم أن أصل المشكل المبني على قراءة وحيدة لأي نص ينبع من الإيمان بألوهية المؤلف. لكن عمل أدباء ومفكرين سبقوا بارث كان له اليد الطولى في تحطيم هذه الصورة وإزاحتها عن المسرح؛ فلقد تنبه لهذه المسألة ملارميه وبروست وغيرهما، ومنهما استمد بارث نظريته حول موت المؤلف:
«عندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن «أسرار» النص يغدو أمرًا غير ذي جدوى. ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولًا نهائيًّا. إنها إغلاق الكتابة»[10].
ويستمر في توضيح هذه الفكرة التي جعلت من الكتابة والنص مركزًا لها، مهدمة سلطة المؤلف الذي كان مصدرًا لكل المعارف ومصدرًا لأي تفسير للنص، بل ومصدرًا لكل الأسرار الخفية التي يراد البحث عنها داخل مجال الكتابة، فيقول:
«عندما يأبى الأدب (ربما كان من الأفضل أن نتكلم بعد الآن عن **الكتابة**) النظر إلى النص (وإلى العالم كنص)، كما لو كان ينطوي على «سر»، أي على معنى نهائي، فإنه يولد فعالية يمكن أن نصفها بأنها ضد اللاهوت، وأنها ثورية بالمعنى الحقيقي للكلمة: ذلك أن الامتناع عن حصر المعنى وإيقافه، معناه في النهاية رفض اللاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون»[11].
ولئن كان بارث يمتدح موت المؤلف باعتباره الشخص الذي يكبح تعددية المعاني، وباعتباره السلطة التي تجعل فعل الكتابة فعلًا قائمًا على السر والتفسير، فإنه يدعو في ذات المقال إلى بناء أسطورة جديدة والقيام بثورة حقيقية، هذه الثورة تتمثل في ميلاد القارئ:
«النص يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض؛ بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ (..). لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها: فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف»[12].
وعليه، فإن النموذج البنيوي الداعي إلى موت المؤلف كان يحمل في داخله بوادر اهتمام منقطع النظير بالقارئ وبالدور الذي يلعبه في بناء معاني النصوص وجعلها أكثر تعددية وانفتاحًا. وهكذا، فإن الثورة كانت تتبنى بتؤدة من قلب البنيوية وليس من خارجها.
إن الاهتمام بالتلقي صار أمرًا مؤكدًا في النظريات النقدية والفلسفية، غير أن هذا التلقي ليس واحدًا ووحيدًا، وإنما هو تلقيات عديدة؛ فحتى إن تحدثنا عن رجال ينتمون إلى مدرسة واحدة فإنهم يختلفون في الكثير من النقاط وكذا في مركز الاهتمام. وهذه الإشارة أكدتها سوزان سليمان حين قالت:
«النقد الموجه للجمهور ليس حقلًا واحدًا، وإنما هو حقول عدة، وليس طريقًا مفردًا وسالكًا إلى حد بعيد، وإنما هو تشابك وفير، ومسالك متشعبة تغطي منطقة واسعة من المشهد النقدي بشكل يفزع تعقيده الجريء ويشوش ضعيف الهمة»[13].
كان لمدرسة كونسطونس الألمانية دور بارز في إعطاء القارئ مكانة متميزة في منظومة العملية التواصلية. ولقد شكل الدرس الافتتاحي لهانس روبيرت ياوس الأرضية التي انطلق منها مشروع هذه المؤسسة. أشار ياوس هنا إلى الوضعية المتردية التي صار يعيشها تاريخ الأدب، والذي صار وجوده هامشيًّا في المناهج التعليمية، بل لم يعد له أدنى وجود خارج المناهج التعليمية سوى عند فئة قليلة تستعمله لأغراض بسيطة، أما في الجامعة فلم يكن الأمر بأحسن منه خارج أسوارها. وقد وجه نقده لتاريخ الأدب وما كان يعيشه استنادًا إلى جيرفينيوس الذي يرى بأن ما كتب فيه «ليس تاريخًا، وإنما يكاد يكون مجرد هيكل عظمي لتاريخ ما»[14]. ليس هذا فحسب، بل إن مشكل التاريخ الأدبي أيضًا يكمن في كونه يتغاضى عن التغيرات التي تحدث في كل جنس على حدة، وكأن مسألة الثابت هي التي تهمه. إن المسألة الإبداعية ومختلف الاختراقات التي تكون للمواضعات التي يضعها كل

مجتمع على جنس ما مسألة لم تلق اهتمام مؤرخي الأدب: «لا أحد من المؤرخين نظر إلى علم التاريخ باعتباره منطلقًا يقوم بتدوين مختلف المستجدات من أثر لآخر من خلال تتبعه للتطور النوعي للشعر الغنائي والمسرح والرواية (..) وأمام عجزه عن تفسيرها في تزامنها، يكتفي بتغليفها بعبارات مستعارة في غالب الأحيان من التاريخ تتعلق بروح العصر وبالتيارات السياسية للحقبة»[15].

إن ياوس بحث في صنيع المؤرخين المهتمين بالأدب فوجده لا يهتم أبدًا بالمسائل الجمالية، وهي المسائل التي تعد من صميم عملهم. لذلك فهم يتجنبون الدخول في مناقشة أحكامهم حول عمل ما، ويكتفون بترديد ما قيل عنه في السابق. إنهم يهتمون بسيرة الكاتب وتاريخ الصدور والظروف التي صاحبت ذلك، وهي مسائل تعد قيمتها محدودة؛ إذ العمل الذي يجب عليهم فعله هو الاهتمام بالوقع وبالأثر الذي يكون لعمل ما، وذلك خلال تعاقب القراءات. وهنا نجد أن المركزية التي كان يحتلها المؤلف قد غدت للقارئ، وصار الأول بلا موقع.

انتقد ياوس أيضًا التصور المثالي للتاريخ، والذي كان يسير نحو غاية ونحو هدف، وذلك لصعوبة تحقيق هذا الهدف، ولأنه يعسر أن نفهم تاريخًا «لم يسبق أن قدم بوصفه كلًا ونقدمه باعتباره كلية متماسكة»[16].

إن ياوس اهتم بالجانب التاريخي في القراءة وفي التفاعل بين النص والقارئ، فهو يؤمن كثيرًا بتاريخية التلقي وبتعاقب القراءات؛ إن ذلك هو السبيل لوصل الماضي بالحاضر، ولقراءته قراءة جديدة. أما إيزر فقد أشار إلى أن كل المناهج كانت تؤمن بأهمية القارئ ودوره الفعال في قراءة النصوص، لكنها كانت تعتبر ذلك بمثابة مسلمة، لذلك لم تخض فيها ولم تؤكد عليها. وهنا يأتي عمله في «فعل القراءة» كتنبيه لهذه المناهج إلى أن ما تراه مسلمًا به هو ليس كذلك طوال التاريخ. واستنادًا إلى النظرية الفينومينولجية حاول إيزر إعادة الحفر في تلك القضية المسلم بها، والتي لا يُعرف عنها إلا اليسير:

«إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه (..) من هنا يمكن أن



سوزان روبين سليمان

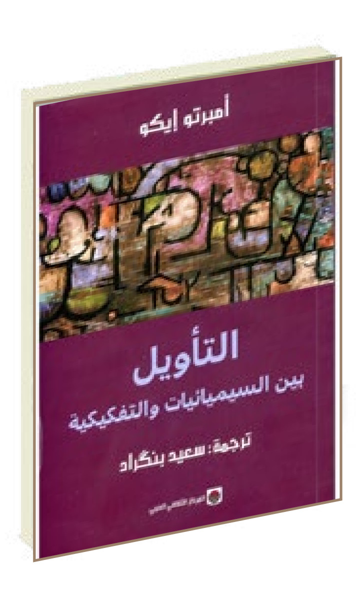
فارديناند دي سوسير

نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي. الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ»[17].

إن طبيعة النص وبنيته معقدتان جدًا، وهذا التعقيد لا يمكن له أن يكون ذا فائدة إلا إذا وجد قارئًا يفعِّل بنيته ويحيِّنها. إن مهمة النص مهمة توجيهية، فهي التي تجعل تفاعل القارئ واستجابته خاضعة لقيم ومعايير. ولهذا، فإن المعاني تنطلق من النص، ولا وجود للكاتب هنا إلا من خلال أنه خلق عالمه في البدء. إن اكتمال التجربة رهن بتدخل قارئ يفكّ الشفرات التي يتضمنها النص ولو بشكل جزئي؛ ذلك أن من طبيعة النص أن لا يمنح نفسه كاملًا وأن لا تستنفد طاقته التعبيرية بشكل مطلق أبدًا: «فمعنى النص ليس كينونة قابلة للتعريف، غير أنه إذا كان شيئًا فهو حدث دينامي»[18].

وإذا كان بارث يرى أن النص ليس خزانًا للمعاني، في إشارة إلى التعددية وإلى وجوب عدم البحث عن قصدية المؤلف، وأن عمل القارئ هو الوصف وليس شيئًا آخر، فإن إيزر يحمِّل الكلمات معاني ويجعل النص كيانًا يتستر على عدة دلالات يجب كشفها من لدن القارئ. وعلى هذا الأساس يمكن

إن طبيعة النص وبنيته معقدتان جدًّا، وهذا التعقيد لا يمكن له أن يكون ذا فائدة إلا إذا وجد قارئًا يفعِّل بنيته ويحيِّنها. إن مهمة النص مهمة توجيهية، فهي التي تجعل تفاعل القارئ واستجابته خاضعة لقيم ومعايير. ولهذا، فإن المعاني تنطلق من النص، ولا وجود للكاتب هنا إلا من خلال أنه خلق عالمه في البدء. إن اكتمال التجربة رهن بتدخل قارئ يفكُّ الشفرات التي يتضمنها النص ولو بشكل جزئي



انتقاد نوعين من التأويل: الأول يستند إلى القارئ وحده، يعطيه الحق في أن يلصق بالنص ما شاء وأن يتحدث بكل اعتباطية عن المعاني التي يحملها النص. والتأويل الثاني هو الذي يمنح النص كل السلط، ويجعله حاملًا لمعنى متعال يجب الرجوع إليه كلما أردنا أن نتيقن من «صحة تأويلنا». إن نموذج التأويل المقترح من لدن إيزر، عوضًا عن النموذجين السالفين، وهو نموذج يؤمن بـ«القصدية» ذاك النموذج الذي يتفاعل فيه القارئ مع النص بناء على عناصر اللاتحديد التي يسمح بها كل نص والتي تمنح القارئ القدرة على المشاركة وعلى التواصل مع بنياته:

«يجب أن نتذكر مع ذلك أن النصوص التخييلية تكون موضوعات خاصة بها وأنها لا تنقل شيئًا له وجود سابق. ولهذا السبب فإن النصوص التخييلية لا يمكن أن يكون لها نفس التحديد الكامل الذي يكون للأشياء الحقيقية، وبالفعل فإن عناصر اللاتحديد هي التي تمكن من التواصل مع القارئ؛ بمعنى أنها تحثه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معا»[19].

المفاهيم المؤطرة لجمالية التلقي

سنعنى هنا إلى توضيح مفاهيم المنظر الأول لهذه النظرية هانس روبيرت ياوس، والذي ركز على جوانب عديدة في بنائه لنظريته، لعل منها التأكيد على الجانب التاريخي في القراءة؛ وهذا ما لم يلتفت إليه إيزر. إن النظريتين متكاملتان من حيث المنظومة المفاهيمية، فما تم إغفاله من قبل المنظر الأول لكونسطونس تداركه المنظر الثاني. إننا أمام نظرية يكمل جانبها الآخر، لكننا سنكتفي بإبراز المفاهيم التي قامت عليها نظرية ياوس.

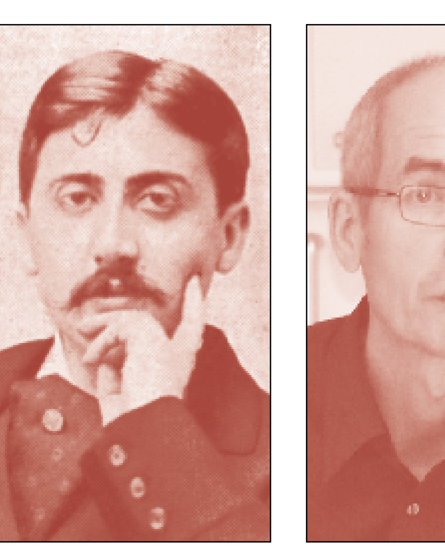
⋆ أفق التوقع:

لعل من أهم المفاهيم التي استند إليها ياوس مفهوم أفق التوقع والمفاهيم المتولدة منه؛ وهذا المفهوم مركزي في نظريته، أو هو يعادلها؛ إنه يؤكد على الجانب التاريخي من التلقي. ويؤكد روبيرت هولب في كتابه: «نظرية التلقي، مقدمة نقدية» أن مفهوم أفق التوقع ليس مفهومًا جديدًا في اللحظة التي بدأ

ياوس استعماله فيها، ذلك أن هذا المفهوم كان رائجًا في حقل الدراسات الفلسفية والفنية في ألمانيا، إذ إن كلًا من جادامر وهوسرل وهايدغر استعملوه كل من وجهة نظر معينة، إضافة إلى كارل بوبر وكارل مانهايم اللذين سبقا ياوس بزمن طويل. من ثمَّ فإن أفق التوقع يقع في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن[20].



فولفغانغ ايزر



مارسيل بروست



هانس روبيرت ياوس

ويرى ياوس أن العمل الأدبي يبقى ويدوم بالقدر الذي يتفاعل معه القراء والمستهلكون، وهذا لا يتأتى إلا انطلاقًا من الفعالية التي يمارسها النص في مستوى أفق انتظار قرائه. وبمعنى آخر، يدوم النص وتتضاعف قيمته بالقدر الذي يفتح فيه نفسه على قراءات متعددة وتأويلات مختلفة، تتنوع بتنوع القراء، وذلك انطلاقًا من بنيته التي تثير في القارئ توقعات ورؤى مختلفة. إن معرفة القارئ بالتاريخ مهمة هنا، إذ من خلالها يعرف السابق من اللاحق، وتمكنه كذلك من معرفة النص الذي استطاع خرق قوانين الجنس الأدبي من الذي تماشى معها. ثم إن هذه القوانين مهمة إذ لا يعقل أن تنبري لقراءة رواية ما مثلًا وأنت لا تعلم عن مميزات وخصائص الجنس شيئًا. إن القارئ إذ يتسلح بهذه المعرفة يكون قادرًا على بناء أفق توقع حول العمل الذي يريد قراءته، وهو ما يساعده في التأويل أيضًا. ثم إن الكفاءة التناصية تعمل كخلفية ضرورية لكل قارئ لإدراك التقاطعات والمستجدات التي جاء بها النص.

★ أفق التوقع وإجرائية الأزمنة الثلاثة:

إن التعامل مع النصوص الأدبية لا يتم في مستوى واحد ووحيد، وإنما في درجات متعددة، قسمها ياوس إلى ثلاثة؛ ذلك أن المتلقي في تقبله للنص الأدبي يقطع مراحل تتلازم فيما بينها وكل واحدة منها لها مقصد معلوم، إذ إنه «يعسر أن نتصور تقبلًا يتم دفعة واحدة. إنما يكون بحسب مستويات يحددها مطلب القارئ في كل لحظة من لحظات التقبل. وهذا التدرج سمة مطلوبة، لأنه يسلم عبر ترسبات مختلفة في ذهن القارئ إلى الهدف الأقصى الذي ينشده المنشئ من وراء الكتابة نفسها وهو فعل التأثير في القارئ بالتحكم في دقة الفهم»[21] غير أنه وجب التنبيه إلى كون هذه المستويات مستويات إجرائية فقط، إذ الغرض منها، بالدرجة الأولى، الإيضاح المنهجي، لأن التدرج سمة مطلوبة في كل الأمور، ولا يمكن الحديث عن أمور نظرية دفعة واحدة.

أ- لحظة التلقي الذوقي:

يمكن تعريفها بأنها عبارة عن محاولة لتذوق النص في كليته، شكلًا ومضمونًا، وهذا يتم عبر التدرج من بداية النص إلى نهايته. «إن زمن الدهشة الجمالية يتسم بسمات متقاربة تنصهر في مجملها لتكون الفترة الأولية لتلقي النصوص. وهي فترة يطبعها عدم التبرير وتفتقر إلى التأمل

والتدبر والتمحيص»[22]. تعد هاته القراءة، رغم كل ذلك، مرحلة شاهدة على أن النص قد قوبل باهتمام ينبئنا بأن فعل القراءة قد تحقق، وأن النص قد مُهِّدَ له الأفق لكي يدخل زمنا آخر وهو زمن التأويل الاسترجاعي. ويمكن إجمال مواصفات هذه المرحلة من القراءة في النقط التالية:

– قراءة انفعالية: سواء بالمعنى السلبي أو الإيجابي للانفعال.

– مقتنعة اقتناعًا تامًّا بالأحكام الجاهزة التي تصدرها في حق الأثر الفني.

– قراءة حاسمة؛ أي أنها تعمد إلى الأثر في مجمله وتقابله برأي جزئي.

– قراءة متناقضة، بحيث إن أهم سمة فيها هي افتقارها إلى الجهاز الصلب الذي يوجهها ويراقب ضوابطها من الداخل، إنها تصدر الحكم الجائر والحكم ضده في آن واحد[23].

ب– القراءة الاسترجاعية:

لكي تكون الأحكام التي أصدرناها في قراءتنا الأولى (القراءة الانطباعية) مسوغة تسويغًا علميًّا، لا بد من إعادة تأملها، وإبراز أيها تصح، ونفي تلك التي بدت لنا خاطئة. إن ذلك يتم عن طريق تقديم قراءة جديدة للنص وفق معايير وضوابط محددة؛ إذ يحس القارئ، عندما يمر من لحظة القراءة الذوقية، بأنه لم يتمكن من القبض على الأثر الفني في شموليته، وإنما ما زالت له مناطق عديدة فارغة تحتاج إلى الملء، عندها يصير كل ما كان غامضًا في النص ذا معنى بإعادة تأمله وتقصي دلالاته.

إن المعنى الذي تنشده مثل هذه القراءات ليس ذلك الذي يبرز في سطح النص، إذ إن ذلك تم تجاوزه في القراءة الأولى، بل تتغيا الغوص في أعماقه نشدانًا لما تأبَّى عن اللحظة السالفة. إن لحظة القراءة الاسترجاعية هي لحظة حاسمة في صنع المعنى وبلورته في ذهن القارئ. «إن مقياس نجاح النص الأدبي ليس فيما يحتويه من ظواهر جمالية بقدر ما يكمن نجاحه في مدى حثه القارئ على التأويل واستخلاص المعنى»[24].

ج– القراءة التاريخية:

ثالث أزمنة التلقي ما سمي بالقراءة التاريخية، وفيها ينفتح التأويل على التاريخ وعلى ذاكرة النص، ذلك أن الأصل في التمثيل، سواء أكان نصًّا شعريًّا أو روايةً أو غير ذلك «هو القيام باقتطاع ما يصلح لبناء كون مستقل بذاته، يظل إدراكه وفهمه وتأويله مع ذلك مشروطًا باستحضار ذاكرته الكبرى، أي محيطه المباشر وغير المباشر»[25].

إن الإحالة إلى التاريخ تفترض خوض علاقة مع موسوعة النص الكبرى؛ ذلك أن النص كيان مستقل بذاته، يبني عالمه وفق استراتيجيات خاصة به، إلا أن القارئ هو من يقوم بتحيينه وجعله يعاش باعتباره تجربة حياتية، وباعتباره محيلًا إلى ذاكرة استقيت من نصوص وبيئات عديدة. إن معنى ذلك أن القارئ، في لحظة تفاعله مع النص، يقوم بإعادة بناء مختلف السياقات التي يحيل إليها، وينتقي منها ما يناسب المسار التأويلي الذي اختاره: «إننا لا نؤول ما بداخلنا، ولكننا نقوم، عكس ذلك، بوضع معرفتنا (موسوعتنا على حد تعبير إيكو) في خدمة مادة هي منطلق التأويل وأصله»[26].

يتمظهر القارئ في هذا المستوى من القراءة في صور شتى، غير أن أكثرها تجليًا وفرضًا للنفس هي «الصورة المحايدة التي تعتمد الذاكرة باعتبارها أداة للذخيرة ووسيلة لرسم حدود التراث»[27].

وكما اتسمت القراءتان السابقتان بعدة خصائص، فإن هاته القراءة لها خصائص، يمكن إجمالها في نقطتين:

– البعد عن الانطباعية والأحكام الجاهزة المتسرعة، والتي تميز القراءة الأولى، والالتزام بالصرامة العلمية والمنهجية، وهذا ما يجعل هذه القراءة متسقة ومنسجمة، بعيدًا عن كل التناقضات التي يمكن أن تقع فيها قراءة سطحية استهدفت ظاهر النص.

– شرط البحث عن نسق: «إن البحث عن النسق شرط أساسي من شروط حياة النص، إذ لا يمكن لنص معين أو مجموعة نصوص أن تحيا بمفردها (..) إن النسق العام للنص هو ما يجعله –داخل القراءة التاريخية– مدرسة أو حركة أو تيارًا، بل إن هذا النسق هو ما يبعده عن استقلاله الخاص، ليجعل منه أثرًا إنسانيًّا خالدًا»[28] ●

الهوامش:

1– أمبيرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط 2، 2004، ص21.
2– سعيد بنكراد، سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات، دار الأمان– الرباط، ط 1، 2012، ص328.
3– نفسه، ص330.
4– أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، تر: أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط 1، 2005، ص192.
5– نفسه، ص190.
6– جان ماري كلينكبيرغ، الوجيز في السيميائية العامة، تر: جمال حضري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط 1، 2015، ص97.
7– أمبيرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، مرجع مذكور، ص190.
8– نفسه، ص190.
9– سوزان روبين سليمان، تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور، ضمن كتاب: القارئ في النص، تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط 1– 2007، ص16.
10– رولان بارث، درس في السميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، ص86.
11– نفسه، ص86.
12– نفسه، ص87.
13– سوزان سليمان، تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور، مرجع مذكور، ص19.
14– هانس روبيرت ياوس، نحو جمالية للتلقي، تر: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، سورية، ط 1– 2014، ص28.
15– نفسه، ص28.
16– نفسه، ص33.
17– فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص12.
18– نفسه، ص13.
19– نفسه، ص16.
20– روبيرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط 1، 2000، ص104.
21– إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية دراسات شعرية لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، ط 1، 2000، ص15.
22– محمد بن عياد، «التلقي والتأويل»، ضمن مجلة علامات، العدد: 10، 1998، ص8.
23– إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية دراسات شعرية لنصوص شعرية حديثة، ص17.
24– محمد بن عياد «التلقي والتأويل»، مرجع مذكور، ص14.
25– سعيد بنكراد، السيميوزيس والقراءة والتأويل، مجلة علامات، ع 10، 1998، مكناس، ص44.
26– نفسه، ص49.
27– إدريس بلمليح، القراءة التفاعلية دراسات شعرية لنصوص شعرية حديثة، مرجع مذكور ص32.
28– نفسه، ص38.



د.عوض الغبارى



مفهوم البلاغة في التراث المصري.. تطبيقًا على كتاب «مواد البيان» لعلي بن خلف الكاتب

بلاغة الكتابة تتمثل في نوع منها وصفه «علي بن خلف» بقوله»: «ضرب فصيح، جزل سهل، سافر المطالع، عذب المشارع، مطابق للمعاني أصح مطابقة، دالٌّ عليها أقرب دلالة». والأسلوب الوسط المعتدل هو الأفضل، إذ لا يكون من المتقعر الغريب، ولا من العامي المبتذل. والمقصود بالكتابة الرسائل الديوانية، ولكنها تصلح بشروطها في هذا الكتاب أن تشمل الكتابة النثرية الفنية على إطلاقها، من حيث توخي مراعاة المقال لمقتضى الحال، وتوظيف الكاتب لمعارفه في صقل إبداعه، ومعرفته بدقائق اللغة واشتقاقاتها بحيث يختار المستعمل المشهور لا المهمل المهجور، لكي يحظى باستحسان المتلقي له وفق أسلوب عصره.

علي بن خلف من كُتَّاب الإنشاء في الدولة الفاطمية، وكان كبار الأدباء والعلماء يضطلعون بصياغة منشورات الدولة بأسلوب بلاغي، خُصِّص له ديوان الإنشاء، وتطلع إليه هؤلاء الصفوة من الكتاب لما يكسبه إياهم من مكانة رفيعة.

وخلَّف لنا ديوان الإنشاء رسائل أدبية بلغت شأوًا رفيعًا من البلاغة مع صبغتها الرسمية. أما كتاب «مواد البيان» فهدفه تقديم مفاهيم البلاغة اللازمة لفن الكتابة، والتمكن من صناعتها، والتحلي بآدابها.

وقد نقل عنه «القلقشندى» الكثير من النصوص في موسوعة «صبح الأعشى». صدر كتاب «مواد البيان» لعلي بن خلف المصري عن منشورات جامعة الفاتح، طرابلس، ليبيا بتحقيق «حسين عبد اللطيف» سنة 1982، في أكثر من سبعمائة صفحة من القطع الكبير(1).

يقول «علي بن خلف» عن هدفه من تأليف كتاب «مواد البيان»: «وعِلَّةُ وضعنا لكتابنا هذا رغبتنا أن نصنف كتابًا جامعًا لما تنظمه صناعة الكتابة من العلوم والآداب الخاصة بها، ليجد مَن يُعني بهذه

الصناعة جميع ما يرومه من أصولها وفروعها التي فرَّقها المصنفون في الكتب مودعة فيه، ويعرف الطالب جلالة خطرها، وارتفاع قدرها من بين الصنائع، ويصرف همته إليها ليتميز مَن انتمى إليها بالاسم دون الرسم، وبالزي دون المعنى»[2].

وعليه فالكتاب جامع لأدوات البلاغة وسيلة وغاية للكتابة الفنية. وأسلوب «علي بن خلف» مثال لهذه البلاغة المقصودة، مثل قوله في افتتاح «مواد البيان»:

«فإن العقول أشجار والعلوم ثمرها، والأفهام بحار والآداب جوهرها، والبصائر نجوم والحِكَم نورها»[3]. ويمضي أسلوب «علي بن خلف» محقِّقًا «صنعة الكتابة» التي ترددت في تقديمه لهدف كتابه، متأسيًا بأسلوب الجاحظ في تقسيم العبارة وازدواجها، وما يؤدِّيه السجع من إمتاع موسيقى في فن النثر، وما تحققه بلاغة الأسلوب من متعة ذهنية وأدبية.

وعن علاقة الجديد بالقديم في الأدب يرى «ابن خلف» أن للسابقين حق «التشكيل والتركيب» وللاحقين حق «التكميل والترتيب»[4].

ويجعل كتابه كأنه استدراك على ما فات السابقين من ضروب البلاغة وفنونها مما يعين الكاتب على إجادة بيانه.

وكتاب «مواد البيان» عشرة أبواب، الأول في حد صناعة الكتابة، والثاني والثالث في البلاغة والرابع في البديع، والخامس فيما يخرج الكلام عن أحكام البلاغة، والسادس في «الطبع» قوامًا للصناعة ونظامها، والسابع في أوضاع الخط والكتابة، والثامن في رسوم المكاتبات، والتاسع في آداب الصناعة، والعاشر في آداب السياسة. وانتهى الكتاب بالباب الثامن، دون التاسع والعاشر، وألحق به المحقِّق ما ورد منه في «صبح الأعشى» ولم يرد في المخطوطة.

وفي الباب الأول يرى كمال الصناعة في التطرق من أوائلها إلى أواخرها[5]، مما يعني التزام النسق المنهجي للكتابة الفنية. أما حد الكتابة: «فإنها صناعة ترسم صورًا دالَّة على الألفاظ»[6].

وبلاغة الكاتب معيار للحكم على فضيلته[7].

وتعريفات الكتابة وأقسامها حافلة بمفاهيم وتعريفات كثيرة، يحتكم «ابن خلف» إلى العقل والمنطق في تبويبها. و«الخط» يدل على المعنى برسمه، كما يدل عليه المتكلم بلفظه[8]. وعن «الخط» يورد المؤلف مفاهيم رائعة لدوره في البيان، من قبيل ما ورد من نظرية «دي سوسير» اللغوية الحديثة في الطبيعة الإشارية للألفاظ، خاصة الارتباط بين الدال والمدلول.

ويورد «علي بن خلف» نصوصًا من القرآن الكريم، والحديث الشريف وغيرها برهانًا على شرف الكتابة وعلو درجتها، وأهمية كُتَّاب الدولة في نظام إدارتها.

ولكون «علي بن خلف» كاتبًا فضَّل الكتابة على الخطابة والشعر، ثم جعل الخطابة أفضل من الشعر، وإن أشاد بفضلهما.

ويرى «ابن خلف» أن يكون الكاتب ملمًّا بالعلوم والفنون والثقافات المختلفة[9].

أما الباب الثاني من كتاب «مواد البيان» ففي البلاغة وأقسامها، وفيه تعريفات كثيرة لها مثل أنها «العبارة عن الصور القائمة في النفس بمعانٍ جامعة لتلك الصور؛ محيطة بها، وألفاظ مطابقةٍ لتلك المعاني، مساوية لها»[10].

والإيجاز عماد البلاغة[11]، وقد روي عن النبي –ص– «رحم اللّه عبدًا أوجز في كلامه، واقتصر علي حاجته»[12]. كما أن الإطالة في بعض المواضع لها بلاغتها.

ومن مفاهيم البلاغة عند العرب، أنها «الإشارة إلى المعني بلمحة تدل عليه، لأنهم يستحبون أن تكون الألفاظ أقل من المعاني في المقدار والكثرة»[13].

والبلاغة «إيصال المعني إلى النفس في أحسن صورة من اللفظ»[14].

وتطرد مفاهيم أخرى للبلاغة لأن المؤلف يقصد إلى استيفاء الوجوه التي تعين الكُتَّاب على تحصيلها من جودة اللغة، وتصاريف الأسلوب، وجمال اللفظ والمعنى، وتلاؤمهما، وإمتاع الأسلوب وإقناعه، ووضوحه وسلاسته، والاعتدال في استخدام البديع، وغير ذلك كثير.

وبلاغة الكتابة تتمثل في نوع منها وصفه «علي بن خلف» بقوله»: «ضرب فصيح، جزل سهل، سافر المطالع، عذب المشارع، مطابق للمعاني أصح

يختلف "ابن خلف" مع مَن رأى أن أبا تمام مجِّدد، وقد سيطرت عليه فكرة صعوبة موقف اللاحقين إزاء السابقين الذين لم يتركوا شاردة ولا واردة تتيح لمن بعدهم أن يقدموا شيئًا جديدًا. لكن الأمر لا يكون كذلك، فقد استمر الإبداع العربي وقد نهل أعلامه من السابقين انطلاقًا إلى ما يميز شخصيتهم الأدبية. وقد استغرق شطرًا كبيرًا من هذا الباب لإثبات أن بدائع أبي تمام مأخوذة من سابقيه!

مطابقة، دالٌّ عليها أقرب دلالة»[15].

والأسلوب الوسط المعتدل هو الأفضل، إذ لا يكون من المتقعر الغريب، ولا من العامي المبتذل[16].

والمقصود بالكتابة الرسائل الديوانية، ولكنها تصلح بشروطها في هذا الكتاب أن تشمل الكتابة النثرية الفنية على إطلاقها، من حيث توخي مراعاة المقال لمقتضى الحال، وتوظيف الكاتب لمعارفه في صقل إبداعه، ومعرفته بدقائق اللغة واشتقاقاتها بحيث يختار المستعمل المشهور لا المهمل المهجور، لكي يحظى باستحسان المتلقي له وفق أسلوب عصره.

ويرى «ابن خلف» أن معرفة الكاتب للغة أخرى مفيدة عندما يستخدم مصطلحاتها في صنعته بأسلوبه العربي الرصين[17].

والبلاغة مواءمة الألفاظ للمعاني، وارتباطهما كالروح والجسد. ولا بد من اختيار الألفاظ البديعة، والتحلي بجماليات الأسلوب دون تصنع.

ومن شروط الكتابة البليغة إجادة مقدماتها[18]، لتعلُّق القلب بالابتداء[19]، والمهارة في ربط النتائج بالمقدمات. ولكل موضوع من موضوعات الكتابة خصوصيته وأسلوبه وبلاغته.

أما الخطبة فلا بد أن تتحلى بالقرآن الكريم «فإن خلو الكلام من القرآن يتخون محاسنه وينتقص بهجته، ولذلك كانوا يسمون الخطبة الخالية من القرآن بتراء»[20].

ومن براعة الكاتب أن تلمِّح مقدمة كلامه إلى ما يليها من موضوع[21].

والباب الثالث تفريع لأقسام البلاغة الأصلية التي تناولها الباب الثاني.

ويقف «ابن خلف» علي جماليات «المجاز» كقول عنترة في فرسه:

فازورَّ من وقع القنا بلبانه
وشكا إليَّ بعبرة وتحمحم.

إذ «ليس للفرس شكوى ولا استعبار، فجعلته الاستعارة شاكيًا مستعبرًا»[22]. ومن مستحسن الإيجاز قوله تعالى «ولكم في القصاص حياة»، لما فيه من «حسن النظم، وقلة الحروف، ووضوح الإبانة». وقوله صلى الله عليه وسلم: «إنكم لتكثرون عند الفزع، وتقلون عند الطمع»[23].

والاستعارة في قول امرئ القيس «قيد الأوابد» اختصار يغني عن قولنا، مثلًا: «هذا الفرس لشدة عدوه يتمكن من أخذ الأوابد أشد تمكن، فكأنه يقيدها»[24]. وللاستعارة أثرها البليغ، يصفه «ابن خلف» بقوله: «للاستعارة موقع من البلاغة خطير، وموضع من الإبانة كبير، لأنها إذا وُفيت حقها، وُوضعت حيث يليق بها، أكسبت اللفظ جوهرية تنقله عما كان عليه لو استُعمل علي ما وضع في اللغة، وزادته وضوحًا يضوع أريجه، ويسيغ أجيجه»[25]. أما التشبيه فبلاغته «الجمع بين شيئين بمعني يجمعهما يكسب بيان أحدهما بالآخر، كقوله تعالى: «**وَالَّذِينَ يَدْعُونَ مِن دُونِهِ لاَ يَسْتَجِيبُونَ لَهُم بِشَيْءٍ إِلاَّ كَبَاسِطِ كَفَّيْهِ إِلَى الْمَاءِ لِيَبْلُغَ فَاهُ**» (الرعد: 14).

فقد اجتمعا في الحاجة والحسرة على ما يفوت من

درك الطلب»[26].

ويرجع «ابن خلف» إلى الجاحظ في مفاهيمه للبيان[27]، وأساسه كل شيء كشف قناع المعنى، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت المعنى، فذلك هو البيان. ومثال التمكن في البيان قول الرسول صلى اللّه عليه وسلم من خطبة له: «فليأخذ العبد من نفسه لنفسه، ومن دنياه لآخرته، ومن الشبيبة قبل الكِبَر، ومن الحياة قبل الموت، والذي نفس محمد بيده ما بعد الموت من مستعتب، ولا بعد الدنيا دار إلا الجنة أو النار»[28].

والنظر في الكلام، شعرًا ونثرًا، عند ابن خلف، «تأليفه على وضع الاتساق، وتساوي الأقسام، واعتدال الفصول والأجزاء»[29].

ومن ذلك قول زهير:

وأعلم ما في اليوم والأمس قبله
ولكنني عن علم ما في غد عم[30]

واختلف «ابن خلف» مع «الرماني» الذي رأى أن اشتقاق السجع من سجع الحمامة دليل على سقوطه، فكما أنه «ليس في سجع الحمامة إلا الأصوات المتشاكلة فكذلك ليس في سجع الكلام إلا الحروف المتشابكة»[31]. وهذا منافٍ للقيم الجمالية للسجع؛ دلالية وموسيقية تجلت آياتها في القرآن الكريم.

وقد فند «ابن خلف» رأي «الرمانى» جامعًا بين سجع الحمام والسجع في التناسب والتقسيم والتعديل وتوازن المقاطع[32].

وقد بيَّن «ابن خلف» جماليات السجع مطبوعًا، واقعًا في موقعه[33].

و»الترتيب» من بلاغة الكتابة، وأحد أسباب البيان، وهو وضع الشيء في حقه، وفي موقعه ومرتبته، «وله حظ عظيم في تهذيب المعاني وتنقيحها، وتعديل الأقسام وتصحيحها»[34].

ويعرض «ابن خلف» لجماليات الجناس والطباق من البديع الذي هو قسم من أقسام البلاغة.

ويشفع النظرية بالتطبيق موردًا أمثلة من القرآن الكريم والحديث الشريف والشعر والنثر، متأثرًا بما ورد من بديع «ابن المعتز» خاصة، والبديع في البلاغة العربية عامة.

وفي بلاغة الكلام يرد فصل في «مواد البيان» عن التلاؤم، وهو «ما تناسب تأليفه، وارتبط بعض أجزائه ببعض، واتصلت فصوله، وقرب متناوله، وعذب لفظه، ولطف معناه، وبرع مبتداه ومنتهاه، ووقعت كل كلمة من كلمه في الموضع اللائق بها»[35].

وتتجلي هذه البلاغة وغيرها في القرآن الكريم.

ومن المتلائم قول الشاعر، مثلًا:

ألا يا حمام الأيك إلفك حاضر
وغصنك مياد ففيم تنوح[36]

والمثل السائر «من أحسن الطرق دلالة على المعنى»[37]. ومنه في الشعر قول النابغة، مثلًا:

حلفتُ فلم أترك لنفسك ريبة
وليس وراء الله للمرء مذهب[38]

ويفتتح الباب الرابع بمفهوم متفرد للبديع، يقول «ابن خلف»: «إنما سمي البديع بديعًا لأن الكلمة تأتي في الكناية والاستعارة والتشبيه والإرداف والإشارة لشيء لم يوضع له في أصل اللغة فكأنها ابتدعت لذلك الموضع، لا لأن المحدثين –كما ظن قوم– ابتدعوه وفازوا بالسبق إليه واخترعوه»[39].

وابن خلف يلمح إلى «ابن المعتز» الذي رأى أن البديع سائر في القرآن الكريم والحديث الشريف والأدب العربي، وليس مختصًا بالمحدثين الذين أسرفوا في استخدامه. وهذا صحيح، ولكن «ابن خلف» يصل البديع بالمجاز من حيث الخروج عن أصل اللغة، وعدَّه بديعًا من أجل ذلك، وهو غريب في بابه، لأنه لو كان فإنه ينطبق على المجاز عامة، وعلى أبواب البلاغة وأقسامها جميعًا، وليس البديع فقط.

ولكن «ابن خلف» اتفق مع «ابن المعتز» وما ورد في كتابه «البديع»، كما اتفق مع التراث البلاغي في استحسان البديع إذا جاء غير متصنع.

فالبديع، إذا جادت به القريحة عفوًا «أكسبت المعني جوهرًا ناصعًا، وكسا اللفظ نورًا لامعًا»[40].

وينتقل «ابن خلف» إلى ما اختاره من أبواب البديع، ومنها براعة الاستهلال، وحسن الابتداء، مثل قول النابغة:

كليني لهم يا أميمة ناصب
وليل أقاسيه بطيء الكواكب[41]

ومن أبواب البديع «التتميم والتكميل»، وهو «أن

يؤخذ في معني فيؤتي بجميع المعاني المتممة لصحته، المكملة لجودته، من غير أن يخل ببعضها، ولا يغادر شيئًا منها». مثل قوله تعالى: «**وَيُطْعِمُونَ الطَّعَامَ عَلَي حُبِّهِ مِسْكِينًا وَيَتِيمًا وَأَسِيرًا**» (الإنسان: 8) فتمم المعني بقوله، سبحانه، «**عَلَي حُبِّهِ**»[42].

ويعقد «ابن خلف» فصلًا «للمبالغة» من أبواب البديع، وما دار حولها من اختلافات، إذ منها المتكلَّف، ومنها المقبول، كقول النابغة:

تبدو كواكبه والشمس طالعة
لا النور نور ولا الإظلام إظلام[43]

وتتداخل أنواع البديع في «مواد البيان»، مثل تداخل التكافؤ بالطباق، وهناك تعريفات عديدة للمصطلح الواحد للبديع في التراث البلاغي العربي، أما التكافؤ، ومثله قول الشاعر:

فإن تحسنوا نشكر وإن تهجروا نكن
لكم بإزاء الهجر من عندنا صبر

فهو مكافأة ما يُبتدأ به بما يقتضيه معناه، اتفاقًا واختلافًا، كالطباق من حيث ذكر الشيء وضده[44]، ومصطلح الإرداف، هو ذكر المعني بغير اللفظ الخاص به، بل بلفظ هو ردفه وتابع له، كقول امرئ القيس:

وتضحى فتيت المسك فوق فراشها
نؤوم الضحى لم تنتطق عن تفضل

للتعبير عن ترف هذه المرأة.

وهو ما يتداخل مع مصطلح الكناية من حيث الدلالة على الشيء بغيره[45].

ويقع «لزوم ما لا يلزم» الذي اشتهر به أبو العلاء المعري في باب «الإعتاب عند ابن خلف»[46]. كلزوم حرف قبل رَوِّي القافية توسعًا واقتدارًا على صنعة الأدب.

ويأتي الجناس المركب من كلمتين في باب «التركيب» عند «ابن خلف» كقول البستى:

عضني الدهر بنابه
ليت ما حلَّ بنا به[47]

وهو واضح التكلف، لكنه كان معيارًا على الاقتدار في صنعة الأدب في عصره.

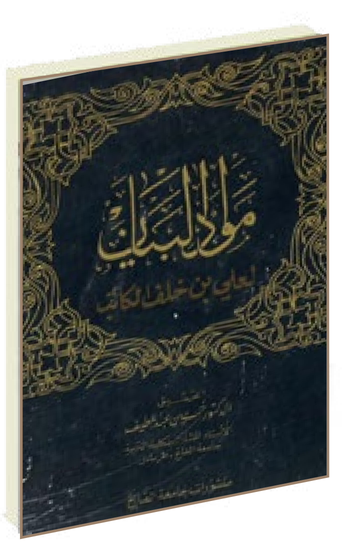
أما الباب الخامس فيعالج ما يخرج الكلام عن البلاغة، وهو عكس ما مضي من أبواب تتبع المؤلف فيها فنون البلاغة.

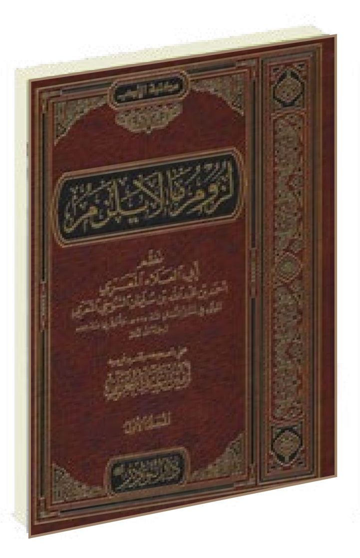
ومن عيوب الألفاظ التقعر والغرابة، ومن عيوب الاستعارة خلوها من البلاغة.

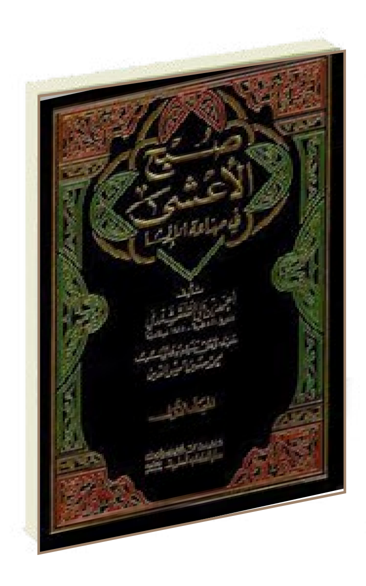
أما الأسلوب فمن عيوبه التنافر، والتكرار بما لا يفيد. وعيب البديع التصنع والتكلف. ومن عيوب المعاني الاستحالة والتناقض.

وقد عدَّ «ابن خلف» البيت الذي لا يكتمل إلا بما يليه مبتورًا معيبًا[48]، وجاء ذلك من استحسان التراث العربي لاستقلال البيت. وهذا الباب حافل بكثير من الأمثلة التي لا تتحقق فيها البلاغة لكي يتجنبها الكاتب.

والباب السادس في «الطبع» وارتباطه بالقريحة المواتية في الإبداع الأدبي سمة عربية أصيلة، ذلك لأن مسالك الشعر الجيد عصية إلا على المفطور على اجتيازها ممن وُهب ملكة الطبع. ولا يكتفي الكاتب







المطبوع بهذه الملكة، بل يجب عليه تحصيل العلوم التي تعينه على صقل فنه.
ويمد كتاب «مواد البيان» الكُتَّاب بهذه الأدوات التي تعينهم على إجادة فنهم من جودة نسق، وسلاسة أسلوب، وبلاغة تعبير، إلى غير ذلك من فضائل إنسانية واشتمال على مكارم الأخلاق[49]. والكتابة صنعة لها آلياتها ومنازلها.
ويرى «ابن خلف» أن السابق قد ضيق الطريق على اللاحق، متمثلًا بقول عنترة:
هل غادر الشعراء من متردم
ويختلف «ابن خلف» مع مَن رأى أن أبا تمام مجِّدد، وقد سيطرت عليه فكرة صعوبة موقف اللاحقين إزاء السابقين الذين لم يتركوا شاردة ولا واردة تتيح لمن بعدهم أن يقدموا شيئًا جديدًا. لكن الأمر لا يكون كذلك، فقد استمر الإبداع العربي وقد نهل أعلامه من المعين العذب للسابقين انطلاقًا إلى ما يميز شخصيتهم الأدبية.
وقد استغرق «ابن خلف» شطرًا كبيرًا من هذا الباب لإثبات أن بدائع أبي تمام مأخوذة من سابقيه، كقوله:
على مثلها من أربع وملاعب
أُذيلت مصونات الدموع السواكب
مقررًا أنه مبتذل مطروق في الشعر قديمه وحديثه[50].
وهذا يجعل الشعر العربي واقفًا عند أبيات ابتكرها السابق، وتعد من المعاني العقم التي لم تُسبق، فإذا تداولها التالون لم يستحقوا ما أجادوا منها لمجرد أنها وردت عند صاحبها الأول، وهذا غير معقول. لكن «ابن خلف» الذي يجد اللاحق معذورًا في إيجاد الجديد، لا يلبث أن يقرر أنه يمكن له ترويض نفسه على الاختراع لكثرة المعاني، وهذا ما يوضحه بقوله: «وإذا أراد أن يستعمل معني من المعاني المسبوق إلى اختراعها فلا يأخذه كاسيًا بلفظه وعبارته»، وإلا كان ذلك سرقة، بل يجب عليه أن يأخذ نفسه «بإنشائها في صورة من اللفظ مباينة للصورة التي كانت عليها»[51].
وهنا لا نزال نرى السابق هو الأساس في إبداع اللاحق الذي يتكلف مباينة السابق بشكل أو بآخر، وهو ما ينافي تواصل المبدعين العرب من حيث التفاعل والتكامل الحر، وليس الدوران في فلك مقيَّد.
ثم يتضح الجانب التعليمي –وهو سمة كتاب مواد البيان– بإيراد الأمثلة المختلفة للتصرف الحسن في المعني السابق بحيث يستحقه اللاحق، والعكس ليحتذيه الكُتَّاب. ومن أقسام هذا الباب تكافؤ المتبع والمبتدع مما يراه ابن خلف في قول امرئ القيس:
فلو أنها نفس تموت احتسبتها
ولكنها نفس تساقط أنفسا
أخذه عبدة بن الطبيب فقال:
فما كان قيس هلكه هلك واحد
ولكنه بنيان قوم تهدما[52]
ويصرف «ابن خلف» همه في تبويب أخذ اللاحق عن السابق ما حسن منه وما قبح شأن الكتب البلاغية التي تناولت السرقات الأدبية. لكنه في ختام الباب أقر للاحقين بالفضل، فلكل من السابقين واللاحقين مرتبته، وفضله ومزيته[53].
ويختص الباب السابع من كتاب «مواد البيان» بأوضاع الخط وقوانينه وتقنيات الكتابة الديوانية. وجمال الخط له وقعه الحسن كجمال اللفظ.
ويتطرق «ابن خلف» إلى عرض أشكال كتابة الحروف، وتحسين الخط وتصحيحه وتحقيق حروف هجائه[54]. كما يعرِّف طرق المكاتبات وترتيبها من رئيس إلى مرءوس، ومن نظير إلى نظير، ومن مرءوس إلى رئيس[55].
ويفصِّل القول في العنوان، ويعده كالعلامة، ويقصد به الإخبار عن اسمي الكاتب والمكتوب إليه[56].
وكان «المأمون» يكتب في أوَّل عنوانات كتبه «بسم اللّه الرحمن الرحيم»[57].
ثم نلتقي بالباب الثامن الأخير في كتاب «مواد البيان» وهو المختص برسوم المكاتبات. وهي الأصول الفنية للمكاتبات الديوانية وفق موضوعها، ويورد الكتاب أمثلة ضافية للكتابة في الفنون المختلفة، ويكمل المحقق ما جاء منها في كتاب صبح الأعشي، ولم يرد في «مواد البيان».
ويعد كتاب «مواد البيان» مثالًا نظريًّا وتطبيقيًّا لما يجب أن تكون عليه فنون الكتابة الديوانية مما يصلح أن يكون مثالًا للكتابة النثرية في فنونها الأخرى ●

الهوامش:

1- راجع ص6، 7 من كتاب «مواد البيان».
2- مواد البيان، ص92.
3- السابق، ص24.
4- مواد البيان، ص26.
5- السابق، ص30.
6- السابق، ص30.
7- السابق، ص32.
8- السابق، ص33.
9- مواد البيان، ص90، 91.
10- مواد البيان، ص93.
11-السابق، ص94، 95.
12- السابق، ص98.
13- السابق، ص95.
14- السابق، ص96.
15- مواد البيان، ص107.
16- السابق، ص108.
17- السابق، ص115.
18- مواد البيان، ص118، 119.
19- السابق، ص122.
20- السابق، ص123.
21- السابق، ص145.
22- السابق، ص153.
23- السابق، ص165.
24- مواد البيان، ص169.
25- السابق، ص171.
26- مواد البيان، ص185.
27- السابق، ص194.
28- مواد البيان، ص201.
29- السابق، ص204.
30- مواد البيان، ص207.
31- السابق، ص211.
32- السابق، ص212.
33- السابق، ص213.
34- السابق، ص221، وراجع من ص 222 إلى ص227.
35- مواد البيان، ص242.
36- لأبي كبير الهذلي، السابق، ص243.
37- السابق، ص245.
38- السابق، ص248.
39- مواد البيان، ص254.
40- مواد البيان، ص255.
41- السابق، ص259.
42- مواد البيان، ص294.
43- السابق، ص304.
44- السابق، ص307، 308.
45- مواد البيان، من ص 310 إلى ص312، ومن ص 314 إلى ص 319.
46- السابق، ص328.
47- السابق، ص333.
48- مواد البيان، ص 393، ص394.
49- السابق، ص404.
50- السابق، ص409.
51- مواد البيان، ص 424.
52- السابق، ص434، 435.
53- السابق، ص 477.
54- السابق، ص491.
55- السابق، ص493.
56- السابق، ص496.
57- السابق، ص497.



ملف خاص:

(المشهد الإبداعي الراهن في اليمن)

الشعر في اليمن

القصة في اليمن

أحمد حسن الزراعي
(اليمن)

أحبك حتى ما لا يصدق من الانتظار

هذا الجالس في أعماق قلبي،
تمر المدن والمطارات والحروب،
وتمر حيوات شتى،
تمر المقابر والأقمار الاصطناعية،
وهو هو لا يتغير
هذا الجالس في أعماق قلبي.

***

كلما تهدمت ظلال
الخطوات،
في الدرب الأوعر،
تخرج
من أعماق الطين
شجرة،
تحنو على خطواتنا،
لنرى الطريق..

***

الحرب تقتفي ولادة مختلفة
للأرض،
من يمسك بآلة الحرب حتى
النهاية يرى أعطال المجد
بوضوح،
يحرك أبعادًا جديدة في حجر
الوقت،
يشع لذة بتجريد المجد من أناقته،
يدرك الترف المتجلي كلما أوغل في
جثمان العالم..
الحرب شهقة مصير على حافة
الهاوية،
الزمن إرث فراشة سقطت بفعل
هواء منكسر
في رأس العصفور،
عدة جنرالات يتذكرون كيفية
مختلفة لموت مدينة،
ربما تكون الحرب خطأ الحلم
الجمعي..

***

الأفق حجبته السحب
المطر يتماهى في عطش الأرض،
وحشود النمل الطائر تغادر
ثقوب الطين،
الأشياء ترتجف في الحيرة!

***

خطوة خطوة
أبحث عنك يا –أورورا–
في كل خطوة أحصد
سنابل الحياة
أحيلها إلى مستقبل أخزنه
في السحب،
تاركًا علامات مختلفة،
لفهم نظرة أخيرة للماء!

***

الليلة
دفنت في قلبي
السماء
وكل أمطار
الربيع
وأحزان
كل الأزهار
وما لا يصدق

من التنتظار.

***

أيها
المطر
أنت
وطن
مخيلتي
قلبي
نجمة الليل.
الشمس زهرتي
الغابات
غزالتي
التي قتلها
المطر!

***

في ضوء القمر أرى كائنات
مدهشة
في ثنايا أوراق العشب،
كائنات مسكونة بالحياة والجمال
في آن..
كائنات الليل الصغيرة
توشي ألحانها مسامع الزمن..

***

في الحصار
يتفقد الوطن
جميع الأمكنة
ويرحل..

***

لمس العابر
غروب الشمس،
وحين لمعت نجمة
استبد به الرحيل.

***

ثمة قمر يتأمله
في أحلامه كل ليلة،
البارحة رأى أرضًا جديدة
في السماء
رويدًا
رويدًا
تنزل في ضباب كثيف
إلى الأرض.

***

اللحظة تشب طلاسمها الفارغة
على حواف الجبال
اختزال المعنى الحقيقي لشتات
عسير الإدراك،
هذا الطمي يذكر بمطر ليلي
لترتوي بساتين سبأ
ويحدق العشب في السموات
والأرض
لتمرح النمور في أعماق الجبال
وتكبر أفئدة الطير، لترتعش
جذور الوردة للنسيم المتجلي من
قلب الأرض،
اكتملت الينابيع الخفية
ودبت قطرات العسل في أعماق
القفير.

بدرية محمد الناصر
(اليمن)

أضواء كثيرة وامرأة واحدة



في رأس السنة
سأغلق الباب جيدًا
صندوق البريد مليء بالهدايا
لهذا لا وقت لديَّ لأسرِّح شعري
أو أخبئ صورتك في حمالة
الصدر
كما أنني جميلة جدًّا
لا أتقن شيئًا
غير مسح زجاج النافذة من الدمع
...
يداي قصيرتان،
فمن يكنس الدود من ذاكرتي
ويملأ فمي بالقبلات
ربما بعدها أنام بهدوء
أو يرتطم ظلي في المرآة
المرآة التي لا ذاكرة لها
لم تقل شيئًا للتجاعيد التي
شقت طريقها في وجهي
فهل يمكنني أن أتذوق
النبيذ في رأس السنة
وأرقص بعد انطفاء الشمع
سوف أزعم –حينها–
أن العالم لا يزال بخير
وأنني لم أكن شاعرة جيدة
كما هي حالتي في الطبخ!

جميل حاجب
(اليمن)

ليس في يدها شمس

في طفولتي
رسمت أشجارًا
يومًا
تلو
يوم
أصبحت غابة
كنت أرغب في أن يكون لي أصدقاء
كنت طفلًا فحسب.

الريح صوت الوديان
ورفيق من لا رفيق له

الريح تقرأ رسائل حب متأخرة
أسمع تنهيدة في قلب الريح

الريح تقرأ بإفاضة
هواجس الحقل
وما من أحد
يقرأ هواجس قلبي.

ليس في يدها شمس
ولا زهرة نغم
ولا بلسم
المرأة التي اقتربت مني لبرهة
تذكرت شيئًا ما
وغادرت
ليس في يدها شيء.



جميل مفرِّج
(اليمن)

نقطة زائدة

خفاش غير معترف بهويته
يتدلى كل مساء من سقفك
ويتأرجح كبندول ساعةٍ مزعجةٍ..
في كل ميلةٍ تصفعك فكرة
وفي كل أخرى توقظك صحوةٌ..

***

أنا كائنٌ قابل للتغيُّر بسرعة
فما أكثر ما أنسى الطيران
فأغدو شامةً منسيةً وراء كتفك
ولا أنسى أن أنسى فأتحوَّلُ في لحظةٍ
إلى شاعرٍ يدوِّن التفاصيل.

***

هذه السيجارة
لا تزال مشتعلةً منذ البارحة
وهذه الكتابة أيضًا..
لا نزال جميعًا نراقب انطفاءاتك المتكررة.

***

هناك سيجارةٌ أخرى في رف الانتظار
جف ترقُّبها فبدأت بالتلويح برائحتها..
لا تزال تقف مستقيمةً كساريةٍ سُرق رداؤها..

***

أنصتُ، اللحظة، إلى ارتجافك وانهيارك،
وألتقطُ ما يشبه هسهسةً في عظامك..
وبالرغم من كل ذلك
لا تزالين واقفةً ووحيدةً في الطابور.

***

وإن يكن المساء مغموسًا في بركة الأسود..
تنبت في سقفه إيماضات خافتةٌ،
رائحتها كفيلةٌ با سترجاع ابتسامتك.

***

أمامي حتى الصباح ثلاث ساعات..
سأنتظرك في إحداها..
..، وفي إحداها سأنتظرك..
وفي الثالثة سيظل
انتظاري إياك سيد الموقف.

***

أقضي ساعات الانتظار
بإعداد كأسك المثلجة..
وبعد أن تودِّعينني فقط أتذكر أن
أمدَّ يدي إليك بذلك المشروب الساخن.

***

المسافة الطويلة التي بيننا الآن
مرصوف جانباها بالأفكار المجنونة..
وبقليلٍ من الخيبات الشائكة.

***

في مدارك فقط أشعر بالدوار
فلا أعي أيُّنا يدور حول الآخر.

***

هذا المحاق متجمدٌ كما هو منذ..،
لا أذكر بالضبط..!!
ربما منذ موعدنا الأول ومرورًا
بآخر إغماضةٍ لعينيك على حضوري.

***

كلماتك.. رشفاتك.. سكر عرقك
رجفات جسدك.. شيءٌ كثيرٌ منك
لا يزال في الغيبوبة ذاتها
و..، كان في الانتظار
هذه المسافة المتراخية
وهذا الاشتياق المبتور من طرفه.

***

أعلمُ أنك تجدينني وإن بصعوبة
بين هذه الآلاف من الأسطر
والكلمات والوجوه..
وأعلمُ أيضًا أنك تغطينني بسبابتك
وأنت تتظاهرين بتمرير الصفحات..
تبدين وكأنك تحكُّين بظفرك نقطةً حبر زائدة.



رحمان صالح

(اليمن)

ثلاث قصائد قصيرة

1- قانون الذات

أنا خارج القانون
والاحتمالات
والاحتفالات
والاجتماعات..
خارج النص
والبلد
خارج الطريق
ورغيف العيش..
خارج المكان والزمان.
أنا خارج
كي أتنزه قليلًا

2- كنت كل شيء في شيء

مرة كنت نبيًّا ولم أفلح
ومرة كنت مخترعًا ولم أفلح
ومرة كنت سياسيًّا ولم أفلح
وحين صرت موسيقيًّا
أفلحت في إسعاد البشر..

3- يوميات

الصباح
يخرج أغانيه ويرمي بها
إلى البراري
فتلتقطها العصافير..
العصافير
تخرج أغانيها وترميها للبلاد
فيلتقطها المشردون..
المشردون
يخرجون أغانيهم
فيرمونها في الطرقات
فيلتقطها البرد.. والبرد لا يمكنه أن يغني..

سهام الباري
(اليمن)

رقة



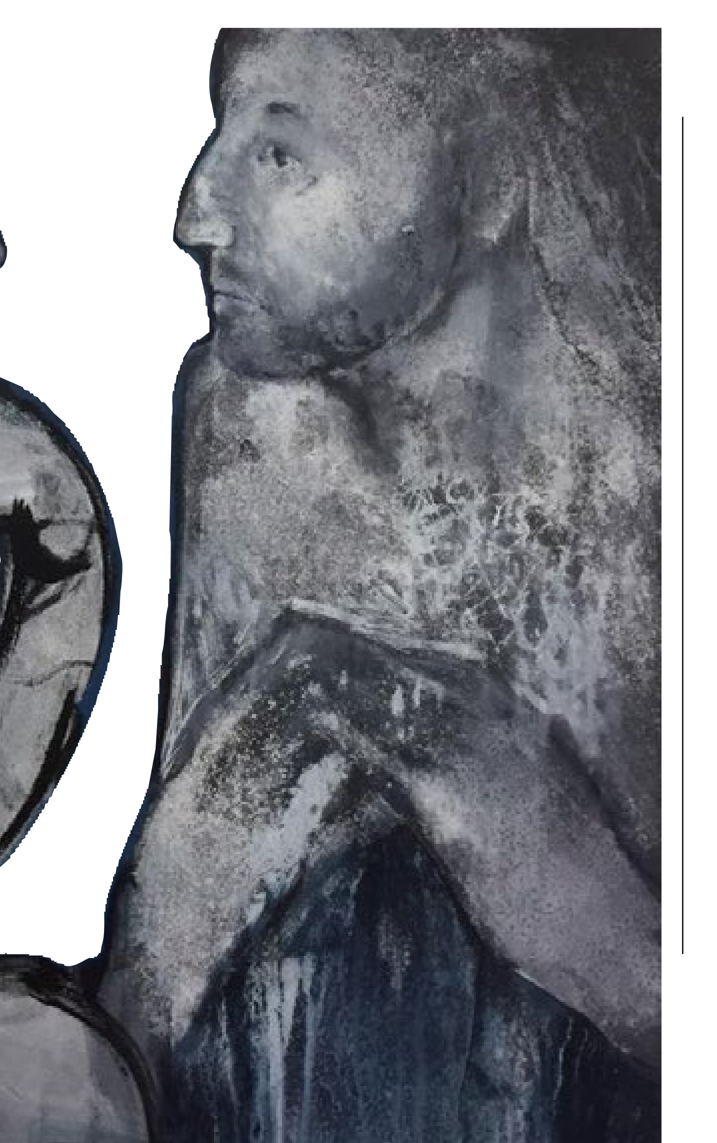
وأنت تنشر غسيل القصائد على حبال صوتك..
تذكر اسمي
ولا تأخذ فقرة للنقاط على محمل الجد
فقط كف عن رتابة الرسوم الملتوية في متاهة العشق
واستعن باستقامة حروفي
وتعلم..
– كيف تعصر غيمات عرقك
وتشن هجوما مباغتًا في حضرة الخنادق..
– كيف تأرجح القبل من رأس "سيني" حتى
أخمص الـ"الميم"
– كيف تطحن القمحة بأضراس الحنين،
– كيف تروض صدرك على الحرارة عند تمدد
السنابل!
وتفوز برائحة الشواء..

لا تجرح مشاعر الغيمة بأصابع النجار،
لا تفكر في بتر كعبها العالي،
كن أكثر رومانتيكية في الهز
لتخلعه قبل أوان النساء
لتحتفل بميلاد برق الحناجر
ليبتلع الإجاص والزيتون منك فتنة المطر..

صالح محمد الحاتلة

(اليمن)

اسقي فناجيني



ليت الدموع ألي من العين ساحت
تنبت في قلوب الحزانا مشاتل

ما طاحت إلا من عنا القلب طاحت
والعين من فيض المشاعر تقاتل

القلب متولع بحاجات راحت
وكل ما شديت! للحبل فاتل

طاح الحطب وساحتي استباحت
الدهر وصروف الزمن والتراتل

لضلوع مركد والحشاء نار شاحت
والعمر يمضي يا سليل الحواتل

حتى جِمالي من عنا الحمل ناخت
وامسى حمولي فوق ظهري تكاتل

دلالي الصفراء من البن فاحت
اسقي فناجيني، وبالصبر قاتل.

صدام الزيدي
(اليمن)

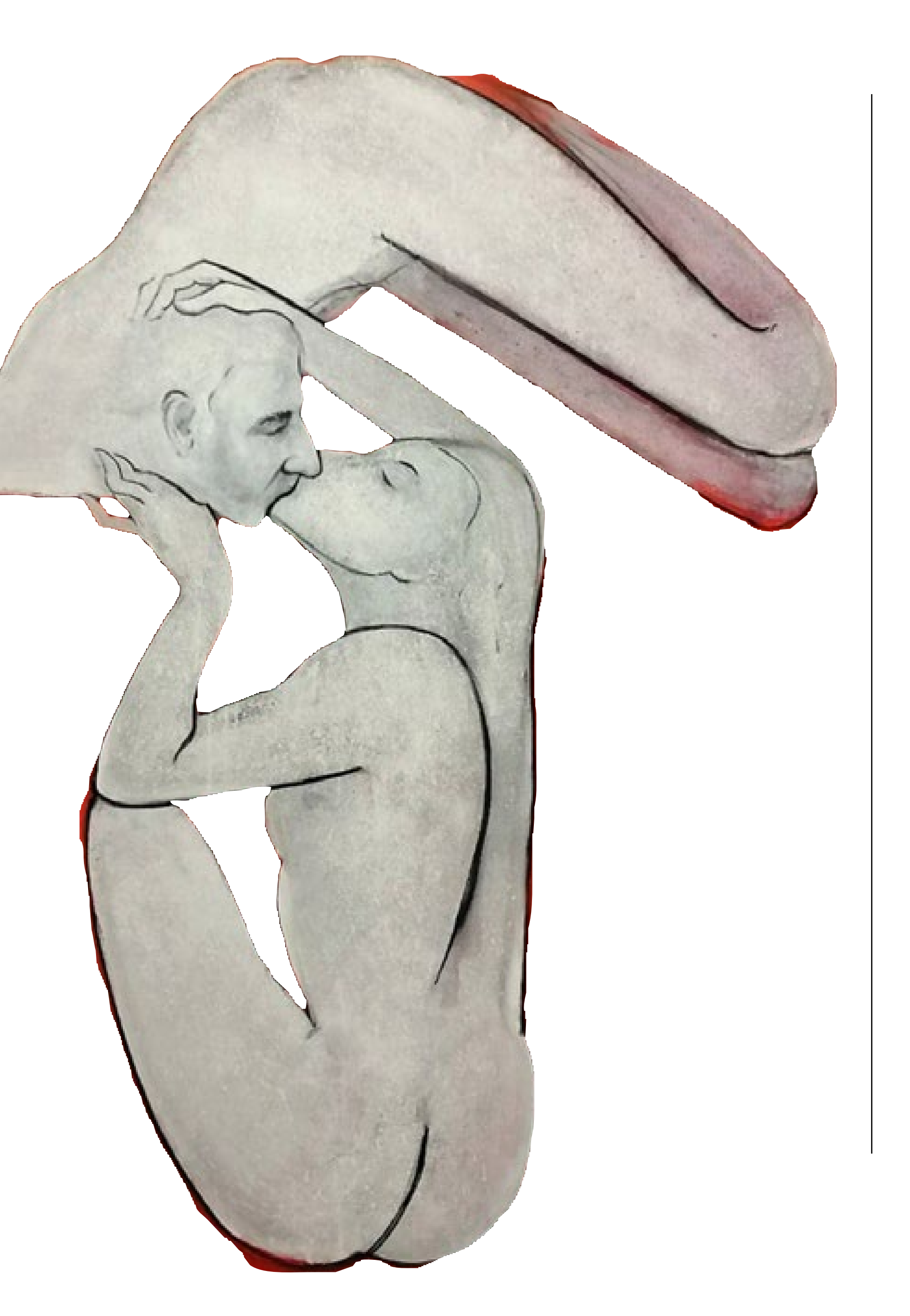
صورة ظلّية لأودية القمر



بين شعاب ومرتفعات تفضي إلى
جبل الثلج
أتسلل ليلًا إلى قبر جنكيز خان،
أسرق عظمة منه
ثم، بلا بوصلة، أبحث عن أطلال
امرئ القيس في نسخته الصينية،
قبل أن تعثر عليَّ معمِّرة فقدت
قبل ستة أيام، تعتقد المخابرات
الأذربيجانية أنها عالقة وسط
منحدر وفي يدها عشبة لدواء ربو
المفاصل.
أترك كل ذلك
متظاهرًا بالانخراط
في قافلة بدو رحل
عبرت للتو مخيلة سيارة جيب
لاند كروزر
واحتشاد برار في مواسم جنْي
الملح،
أمخر عباب تلال وسط منغوليا
بحثًا عن تميمة مسافرة منذ زمن
عثمان أتاتورك..
لاحقًا،
بعد 70 أغنية لمحمد جمعة خان
ورتل تقاطيع موسيقية من نوتة
الغيم
أزرع لحنًا أبديًّا في بوابة خشبية
لمتحف غزالة المقدشية، سنة
3000 ميلادي
يدفعني فضولي الزائد تجاه
الأشياء الممزقة
فأقطع نفقًا ضوئيًّا عكس تيار
الحكمة،
في يدي بركان أزل متصدع
وتحت حنجرتي مكعب رماد
يخص قفلة نص مات غرقًا في
دمعة فيل قتلته ذبابة
وفقًا لتقرير ستبثه افتراضًا،
وكالة نهايات المجرة.
غير بعيد، بارجة غروب تُهرعُ
ناحيتي،
في اللحظة عينها، كنت أصيح بما
أوتيت من قوة:
"يكفي ظما.. خلِّ الظما للرمااال»

عبد الغني المخلافي
(اليمن)

بُغْيَةٌ



يكتملُ عقدُ الأبناءِ حولي..
أحضنُه بكاملِ أُبُوَّتِي..
في الثرثرةِ
الصاخبةِ والصريرِ
المنبعثِ
أدخلُ في تشظٍّ ملحوظٍ
علَى جسدِ النص

أبحثُ عن وطنٍ لا يسكنه القلقُ
وسط ليلي المُدْلَهِمِّ
تتقاذفني الأسئلةُ
كقاربٍ بلا شراعٍ
لا أهتدي إلى الأجوبةِ
كيف أجتازُ
الاختبارَ الصعبَ؟
لا ابنَ ولا أخَ ولا صديقَ
في خِضَمِّ الجحيمِ

لدي علبةُ سجائر فاخرةٍ
وكأسٌ مترعةٌ
أيتها القصيدةُ
أخشى أن يقضمَ القلقُ أناملي
بُغيتي الوحيدةُ أنتِ
امسحي عن مَرَايا ذهني
الضبابَ العالقَ
هذه البُقْعةُ تخلو
من النبضِ والْتِماعِ النجوم

عبد المجيد التركي
(اليمن)

حكاية باب..

كما أنا.. لم يتغير شيء..
أطرقُ البابَ الخطأ باستمرار
وأمني نفسي بيدٍ سأصافحها
خلفَ الباب،
للأبواب حكاية طويلة لا يعرفها
النجَّارون،
حكاية تتجاوز سعر الخشب
وجودته..
الأبواب مومياوات ترتدي الخشب
وربما أنها بشرٌ انتهت فترة
صلاحيتهم فتمَّ تحنيطهم.

***

تغلق الباب بهدوء كي لا يسمعك
أحد
فيصدر أصواتًا يخيفك بها كأنه
يطقطقُ أصابعه،
لا لشيءٍ إلا ليجرِّب لؤمه عليك.

***

الباب حكاية طويلة لعُري الشجرة
وعقمٌ مدهونٌ بطلاءٍ لا يستجيب
للرياحِ اللَّواقح
التي تَزاوجُ بين الأشجار دون
أدنى شهوة.

***

الباب انتظارٌ دائمٌ
وانفراجة مؤقتة لضيق طويل..
كلُّ خضرته مخزونة في ذاكرة
المنشار الذي يقطع المشهد من
نصفه
ولا يبالي بالنهايات
لأنها غير سعيدة في نظره..

***

المنشار صديق الشجرة
يحميها من مقصِّ البستاني
ومياه الشتاء التي تملأ عروقها
بالصقيع
ويمنحها شكلًا آخر لكسر رتابة
الفصول
التي تتلاعب بأوراقها المتساقطة..

***

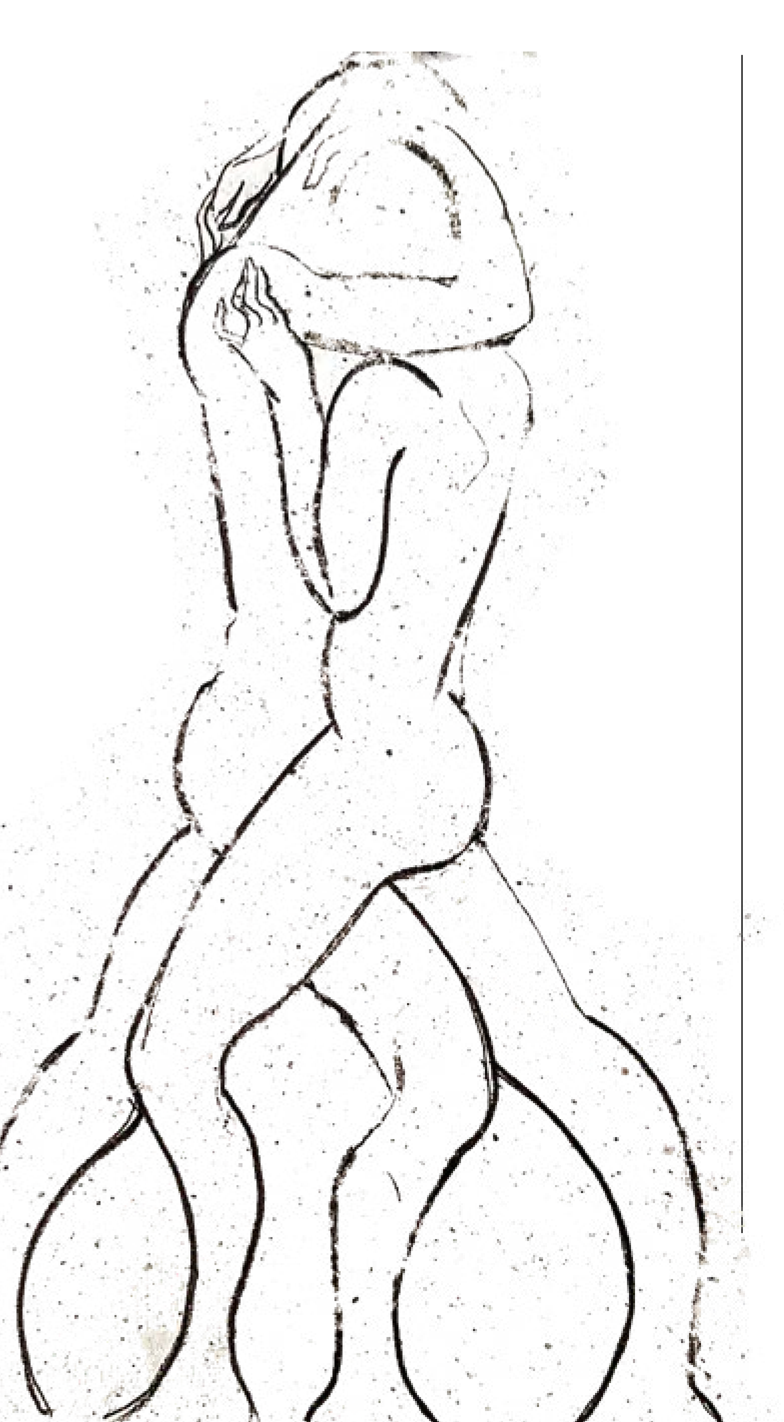
يتذكَّر الباب أنه كان بذرة ملقاة
على التراب،
ويتذكَّر أنه بقي لساعات في
حوصلة عصفور
أصابه قيءٌ مفاجئ..

***

أصبح في مأمنٍ من الشيخوخة
ورماد المدفأة
وثرثرة الطيور التي كانت
تستريح على أغصانه في حياة
سابقة..
يتذكَّر الباب أن جذوره ما زالت
مدفونة في التراب
وأن نصف ذاكرته تكفي ليتأكد
أنه يقوم بدورين في مسلسل
واحد

عبد الوكيل الأغبر
(اليمن)

الزمن ليس مهمًّا



سنحكي معًا كصديقين
بينهما عشق وحياة:
- عن الفاصوليا الطازجة
- الخبز البائت
- عن النهوض الباكر والوظيفة
- عن العودة في المساء،
كلانا منهك لا يرى في البيت سوى النوم
ستكونين في هذا الوقت مرغمة على الطبخ
سوف أساعدك في غسل الأطباق
وتقطيع البصل وهرس الثوم بالفلافل/
/ هذا ما أجيد فعله /
أنت ستشتمين الدوام والحياة خارج المنزل
لن تتمكني من إرضاع طفلك
وكما هي عادتك في البكاء
وتقليب المواجع
سوف ترسمينني في قصيدتك التالية
رجلًا مستهترًا لا يقدِّر حالة المرأة العاملة
وكل همه الحضن
غالبًا هم الرجال أطفال يرضعون الحليب وينامون
لن أختلف معك كثيرًا
لأنك ستكونين قد نُمتِ
النوم المبكر في التوقيت الصيفي
لا يتجاوز قبلة واحدة
فالأجساد ستكون ملتهبة،
-- عليك بأن تحضن وسادتك وتنام،
وما يهمنا كزوجين على الفراش
لا بد سنحكي عنه
في نص آخر!

عمار الشامي

(اليمن)

الوجودُ بتوقيت صنعاء

هُناك أطرُقُ أبوابًا..
هُنا أقِفُ
سآخُذُ الحكمةَ الأولى
وأنصرِفُ
هُما مداران:
ماضٍ، حاضرٌ..
لَمحاً
إلى أقاصيهِما التاريخَ
ينعطفُ
تَسَلْسَلَتْ عنهُما صنعاءُ..
شكَّلَها حقيقةً للأعالي
أُفْقُها الأنِفُ
مَشَتْ على الماءِ،
كانتْ أولًا مَطَرًا
وفي البداياتِ منها
سالَتِ الضِّفَفُ
تدفَّقتْ فكرةً للضوءِ،
فانعكستْ ألوانُها،
ثُمَّ لم يَغْمَضْ لها طَرَفُ
لُطلَقٍ لوَّحَتْ
قبل الدخولِ إلى أسرارِها،
واتَّكا في ظِلِّها الشَّغَفُ
والآن تَعكِفُ آلافُ السنينِ
على تَلخيصِها..
وجميعًا يَنسَخُ السَّلَفُ
لها نُفوذُ النَّهاراتِ
التي وَسِعَتْ شرقًا وغربًا،
هُنا جَدٌّ..
هُنا خَلَفُ
لها المُريدونَ،
لولاها لما ثَبَتوا
والعارفون،
ولولا الحُبُّ ما عَرَفوا
نهارُها هامسٌ في رأسِ ظُلمَتِنا:
منكِ الجِراحُ..
ومنِّي عِطْرُ مَن نَزَفوا
وليْ تَقُصُّ خُلاصاتِ الحُروبِ..
لها أُصغي،
ومِن أعيُنِ الناجينَ أنذَرِفُ
أقول:
يا أولَ الدُّنيا
ولادتُنا حانَتْ كثيرًا
ولم يُعثَرْ لنا كَنَفُ
نحنُ الهوامشُ في مَتْنِ الحروبِ..
أسىً نَلُمُّ من مَتْنِنا
أحلامَ مَن حُذِفوا
تدرَّجَ العيشُ في أنفاسِنا
شَظَفًا
وراحَ يكبُرُ فوقَ الشَّهقَةِ الشَّظَفُ
نُطِلُّ من موتِنا المنسيِّ
ذاكرةً
نحكي لأطلالِنا كم ثَرثَرَتْ شُرَفُ
ونكتفي بالهوى الباقي،
ونَنذُرُهُ لكُلِّ شيءٍ،
إلى أن تُنشَرَ الصُّحُفُ
لقد تَشَيَّخَ جِدًّا وجهُ كوكبنا
وصارَ يضحَكُ منَّا
عَصْرُنا الخَرِفُ
وأنتِ ما زلتِ رَغمَ الحَشْرِ
فاتنةً كالمستحيل..
وسرًّا ليس يُكتَشَفُ
أعودُ منكِ إلى معناكِ..
آخُذُهُ
ولا أسَمِّيكِ في المعنى
ولا أصِفُ

مازن توفيق
(اليمن)

نصان

1- بهاء الخرائب

(1)

الأسئلة تنضج بعد غياب الموت، وللموت ردهة مشبوهة يستريح فيها من عناء القبض على أرواح المارين، لي هذا الخراب، وهذا البهاء، ولي أرجوحة غراب الشك، في بهاء الخرائب قرأت ملامح الغواية في خلوات التجارب، وفي مهب المكائد كنت قد وضعت أغنية للوردة ومضيت.

(2)

تداعبني فصول الحروب ولا أنتهي من تبويبها، في الخطيئة وجدت من يعبث بشهوة المكان، ومن يقامر بسلالة الأحفاد، فاخلع نسيجك وابترد بلهيبها وأترك دمي يحتل أوردة الشتات.

(3)

لا تملك من عدة خطاياك إلا خيبات طعناتها
واندهاش مرتبك يحاول ترتيب ما تبقى
من دوائر خوفه،
وظنون تعاسته،
لا تملك من الوقت إلا دقائق مبتورة تحاول إخفاء
عقارب الغربة من حنايا دهاليز
سطوتك الغائبة

(4)

غيابك الدموي ما زال يغني نشيد الجموح والتمني،
ونزيف الاحتضار
ما زلت تملك من خفايا اليقين الكثير من
مكائد الأصدقاء،
وصهيل نزواتهم،
فصهوة أحلامك لم تبتكر بعد ندمًا ساذجًا،
لتفاصيل معركة مؤجلة.

2- متاهة الخطيئة في حديقة الحواس

(1)

لتكن الخطيئة متاهة الواعدين، الذين تركوا بصمات أرواحهم لأعاصير الليل، ليكن كلامي اكتمال الشهوة البكر/ عزلة الموت/ هدوء الثعالب قبل نضج الطريدة/ خشية الناس من أحلامهم/ لعبة مكر الظنون/ انفلات الوقت من كبريائه/ هذيان القصيدة/ حدائق الخيانة/ حواس الجائعين/



كواكب السحرة/ ازدهار الأسلحة/ ليكن كلامي
الذي لا يشبهني صهوة هواء ملوث في شظايا
العابرين مسك الاختناق.
وردة تسقط من حافة الهذيان
ومصابيح شاردة،
لنوارس تائهة في فضاء الخديعة.

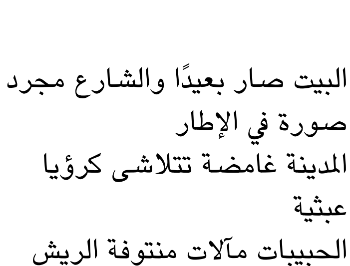
(2)

ترى التناقض يبتلع خصومة الأشياء
يحيك من أسباب تعرضها
لعوامل الشك والغنيمة
توجسًا منحرفًا
وذائقة سامة
من ساعة المنفى في وطني/ من ذاكرتي الممتلئة
بتعاويذ الذئاب/ من حماستي المفرطة في ارتكاب
الحماقات الداكنة/ من مقايضتي لجنون البحر/
من رائحة إبطي المفزعة أحيانًا/ من شخيري في
المشي أثناء النوم/ من حموضة هزائمي القديمة/
من مساومتي للعرق وهو يبلل قصائدي عند
قراءتها/ من ضجيجي المفتعل ورغبة المارين
من تسلق شجرة أوردتي المتقاعسة عن العمل/
تراودني أنثى الكبريت لتشعل نشوة تهذيب
غرائزي ونقائضي.

علوان الجيلاني
(اليمن)

قصيدة الغياب





باسمنا نحن الذين اخترنا الغياب
باسم الهاربين من الخوف إلى
الخديعة
باسم وهمنا الكبير الذي يحتشد
هناك مع الهررة في المزابل
باسمي أنا الذي لا أمثل أحدًا
باسمي أنا الغائب مهما حضرت

الندم تقيَّة الجبناء.. نعرف هذا
ونتستر عليه
الحلم برؤية الأمهات قلة أدب في
أزمنة الحرب
أن نكتب عنا ربما يعني ذلك أن
نموت
في اللحظة كل أمنياتنا تذوب
وتتلاشى

نتمنى أن تنتهي الحرب.. فينفجر
المفخخون في وجوهنا
نتمنى أن يطير رف الحمام..
فتمتلئ السماء بالطائرات
نبحث عن ليلى في القصائد فنجدها
نائمة على رصيف الجوع
نبحث عن ظهور يليق بنا فنظهر في
الصورة عراة من كل شيء

لا أحد يشبهنا.. عبثًا كنا نشتاق
وكذبًا كانت تقول لنا المرايا
البيت صار بعيدًا والشارع مجرد
صورة في الإطار
المدينة غامضة تتلاشى كرؤيا
عبثية
الحبيبات مآلات منتوفة الريش
الأصدقاء ندوب في القلب
والبكاء لم يعد يشفي
ما الذي بقي منا إذن؟

***

يا الله سأكذب بقية عمري وأنا
أنكر ضلالي حين غادرت
سأكذب بعدد دقات القلب
بعدد الأيام التي لا بكارة فيها ولا
دهشة
بعدد المرات التي التقمني فيها
الحوت وبت في أحشائه
بعدد الساعات التي انتظرت فيها
من يحملني إلى لقمة ذليلة
بعدد الفلاشات التي حاولت
أن تقتنصني في شوارع المدينة
العجفاء
بعدد الشعر الذي حاول الأغبياء أن
يزرعوه في لحيتي
سأنتقص مني مقابل كل نميمة
تطاولت عليَّ
وكل حرف كتبه المخبرون عني
سأعذبني حتى يستحيل دمي
ضوءًا يبدد عتمة الغائبين

***

لم أكن أعرف أنني خطوت في
الفراغ
وأنني سأتلفت طويلًا كأرنب في
برية جرداء
هكذا كانت الضباع بانتظاري
وكانت الثعالب أيضًا والوهدات
كنت وأطفالي طرائد سهلة للعراء
كنت أبًا تافهًا وأنا أقود عائلتي
للبوار
نذهب إلى الآخر بلا روافع
الآخر ليس دمًا ولحمًا..
انتفاخ ميت فحسب
انتفاخ يقتل الحواس..
يتحسس العنب بالصواريخ
يقرأ المدرجات بأنياب دراكولا
يبذر الحقد في شواطىء لم تعرف
غير أغاني الصيادين
انتفاخ ميت فحسب
أدنو منه فأجده مطروحًا بلا عيون
لا مناصف فيه ولا رمان



لا أولياء ولا نايات
انتفاخ ميت فحسب
يلبس التاريخ بالمقلوب ولديه فكرة
سيئة عن كل شيء

***

سأهتف: سحقًا لي.. في كل مكان
سأتركني في متاهة الصحراء تلهو
بي الضباب والجرابيع
سأمشي فوقي بأحذية متقززة
سأركلني كعلبة مايونيز تركها
العابثون في البر
سأخجل مني كلما سأل أحدهم عن
أخباري
سأخبئني بين أشيائي التالفة
تلك الأشياء التي لم يعد لها نفع
سوى أنها جزء من ذاكرتي
سأدَّعي النسيان إن ذكَّرني أحد بي
سأقول إني لا أعرف ذلك الساذج
الغبي
لقد ذهب كأي معتوه إلى هناك
ومن ثم لم يعد كما كان
لم يعد عاشق البعيثران والوزاب
لم يعد في المهاجل ولا في الحقول
لم يعد حضورًا في الحيمتين ولا
خبرًا عن تهامة
لم يعد سأقولها حتى الموت
سأقولها حتى الموت

***

لقد نقلتني صنعاء من سطح المكتب
إلى سلة المهملات
البلبل الكحلي الذي كان يوقظني
من النوم هجر النافذة
جسور السايلة حذفت نفسها من
ألبوم صوري
شجرة التحرير قالت إنني لم أقرأ
كتابًا تحتها ذات يوم
أمطار الصيف الجذلى تتسكع في
الشوارع دوني
الأصدقاء بدلوا وجوههم
لم يعد يجمعنا القات ولا الزنجبيل
لم يكن ربع قرن إذن
كان وهمًا.. مجرد وهم لذيذ لفتى
في الغياب
سقطت بلا طعم كما يسقط الصمغ
عن الأشجار
أتحدث إلى نفسي عنِّي
وهي لا تذكر عني شيئًا
وحدهم الدائنون من يتذكرني
ويكتب الرسائل لأجلي
وحدهم الدائنون من يأبه لي
وحدهم من يقلق حين لا أفتح
الواتس آب

***

أريد أن أعرف الآن –ولو قليلًا–
من أنا
ماذا أفعل في غرفة بلا نوافذ
كلما هزني الحنين احتميت بالحيلة
كقنفذ دميم
كلما شاهدت شلوًا ممزقًا كتبت عن
أغنية مّا
كلما مات طفل بالكوليرا بحثت عن
طفل كنته ذات يوم
لا رائحة أمل مؤكد في الغد
أتصفح الوقت الذي يدب مع النمل
على الجدار
أتصفح الجدار الذي يدب مع
الوقت عليَّ
أتصفح جنية حاول أن يبيعها لي
ممسوس قديم
أتسقط الأوكسيجين برئة خائفة
أراكم المتابعين بل أمل في التحقق
هكذا صرت غريب الأطوار
أفرد ذارعي ثم أسجي نفسي بلا
كفن وبلا أحضان

محمد العديني
(اليمن)

أبعد من ليل أرمل



(1)

الحرب –عادةً– لا تكتفي بالقتل
تتغذى على تناقضاتنا الفاضحة
وتعيد بيعها لنا كامتياز خاص
تنسل في قميص حبيباتنا
ولعب أطفالنا
كصديق لئيم
وقصيدة تافهة.

(2)

يتمطى بأعجازه المنقعرة
ليل المهرجين
يسربل أيامنا بوبائه الأعمى
غبار كثير يحتاجه لكرنفالاته
المندلقة
في خرائبِ اللغة
يسمل سَلَف الضوء في حقولنا
البكر
ويجففها من خيانة الوردة
وعلى جثتها يقيم مأذنةً للغراب
كم يشتهيه العدم والروائح بلا
طعم
والأسف الذليل والدعاوى
المتهالكة
حين يتمسح أزلام عتمته
المنقمعون بحذائه الملطخ
عاجزين عن إحصاء كراماته
السابغة
أبعد من نسمة ذبيحة
وليل أرمل
وماء يتيم
وأرض يباب.

(3)

كم هي صادقة
شاشة التلفزيون المطفأة!
كم هي أمينة
الصور التي لم تعد تحتفظ
بابتساماتنا!
كم هي كثيرة
الوردة في شعر (درويش)!
كم هي طليقة
الغيمة في بنطلون (مایاکوفسكي)!
كم هي وحيدة
الشموع في أعياد الميلاد!
كم هي غائبة
الحبيبة في زمن الحرب!

محمد القعود
(اليمن)

هل مرَّ العيد وصافحكم بالأماني؟!



* هل مرَّ العيد تحفه البهجة والطفولة..
هل مرَّ العيد وهو ينثر عطره ووروده وفرحه وقبلاته على الجميع..
هل مرَّ العيد من هنا وغمركم بكل الحب والشوق..
هل مر العيد ومسح من عيون الأطفال الأحزان
ومسَّد الأجساد والقلوب المقروحة والمكلومة بالأمل..
هل مرَّ العيد ورشق نوافذ العاشقين بباقة من القبلات والأشواق والحنين..
هل مرَّ العيد وهطل ببهجته فوق كل البيوت..
والأزقة المتشحة بذكرياتها..
هل مرَّ العيد وصافحكم بالأماني الطيبة وعانقكم بلهفة عاشق وصبابة متيم؟!
إن كان مرَّ وقام بواجبه فله التحية..
وإن لم يفعل ذلك.. اغفروا له نسيانه وإهماله لأن المواجع أثقلته وأثخنته
وجعلته يمرُّ بخطى كسيرة وحزينة.. لكنه لن ينسى في المرة القادمة أن يعوضكم عن تقصيره.

** أما أنا، ورغم كل ما يمرُّ بنا من معاناة وألم، لا يسعني إلا أن أقول لكم من أعماق القلب:
"كل عام وأنتم بخير وعافية".

محيي الدين جرمة
(اليمن)

التفاحة مقهى

قالت الورقة:
أريد تقمص جمال زهرة.
أن أصدر صوتًا لا يُسمَع،
كأصوات زهور
تحج إليها النظرات
وتأنس المشاعر.

أتوحد بالجميع في عزلة
تبيت داخل ظل
كما يتمتم الندى المهجور
بشفاه الطريق.

قال جارنا الصمت
سأدلي بشهادة لبئر
أقول ما رأيت.

قال نصف كلام
فقد مخه الأيمن،
أريد أن أقطف خبزًا
ولا أتكلف الصمت.

خريف يساقط قبل أوراقه.
ملح باسل.
نساء يرطن بلهجات
ولا يطللن منها.

شرفات مهجورة بقسوة
لا يطل منها أحد
على أحد.
العُمر ضجيج وما من...

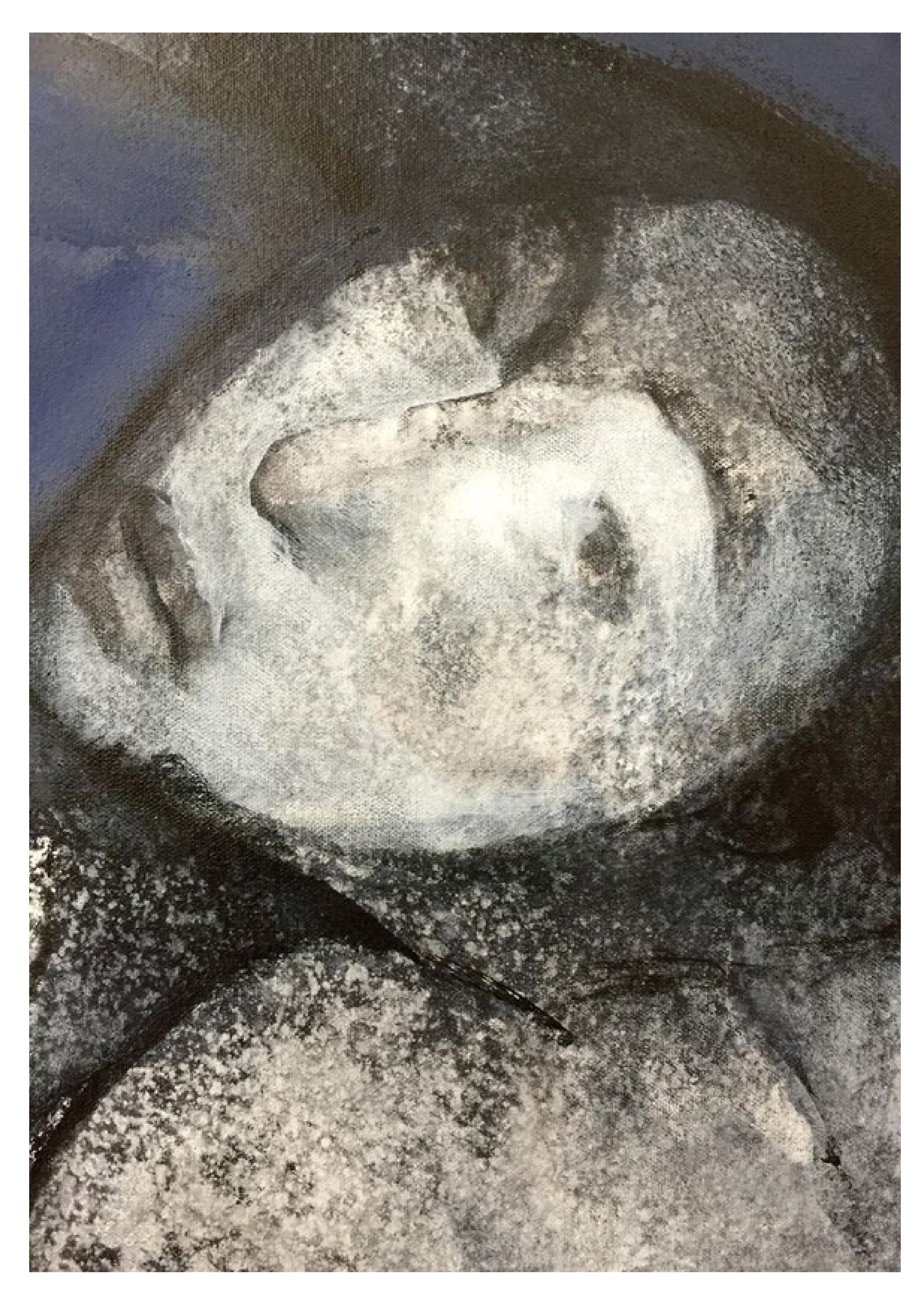
شموس لا تغرب
تحت ظلال المياه.
خشب يقرأ في القاعة،
غرفة تلقي الضوء
من النافذة،
وبأنيابها تتلقفه عتمة
ترعف بكفها جديلة.

يتهاطل قمر
على مرآة وحيدة المشاعر.
غيوم تفرش مخمل زرقة
وتنام بحضن الوقت..

بنت تترنح بأحضان حلم.
ما زالت أنجاصها تنهمر
من فرط الرمان.
لتحرس المعنى
في النضج.

وعد كمطر لا يجيء
نهار بلا لون.
التفاحة مقهى
لنار الصديقات.
وبشفتي
تتذوق نفسها
قطعة حلوى.

اليوم خرج وحيدًا
هذا اليوم.
يصطاف في باحة السجن.
كما بنفسها
تختلي المواعيد.



معاذ السمعي
(اليمن)

"كافي سِنس" رغوة البن واللبن

قبل أن يبتكر اللّه الأرض،
أن تمر فكرتها على خاطره البديع،
أن يلهم نفسه بصياغتها على
مسرح الوجود..
كانت امرأة..
تسبح كاملة في مخيلة الماء،
ونصف رجلٍ..
يتلوى في مستقبل الدخان..

قبل..
ذلك..
ذلك، الموغل في العدمية
ذلك، اللا شيء
ذلك، كله،
كانت القهوة.
ترضع سمرتها من نقطةٍ مجهولة
سابقة الأزل.
وكان النص..
يرشح بفكرة ما، ويهيئ نفسه
للانفجار!

/ دعيني أخبرك شيئًا
على..
ألا نربك مخارج الماء
أو نلسع هشاشة المسرى
بين إبريق زجاجي وصينية
عادية.
لا أدري كيف تشربين أحاديث
الطبيعة
حلوة، أو مرة.
ثقيلة، أم معتدلة؟!
عمومًا ما سأقدمه ليس مدهشًا
على كل حال../

ليس للقهوة فكرة عن
الموت..
الموت، ضجيج لوجودية أُخرى،
وأُخرى، ضجة لحنين آخر،
وآخر، يتغشى في دهشة
الأبد.
الأبد، فلسفة معقدة.. يدُ امرأة،
مزاجها البن،
الماء، والنار،
تلوح لاكتمال الوعي على مصطبة
العدم..
العدم، رسالة مجهولة، عن إله
يتودد لبديع لوحاته بحاضرة
الألوان، ويتوعدها
بالجحيم!
الجحيم، نحن.. نحبس أناملنا عن
الكتابة،
خيباتنا، عن التثاؤب،
أنفاسنا.. عن الفناجين النائحة
في دهشة الفجر، ولا نسمع في
روائحها شهقة
المساء،
المساء، تشوه أبدي،
دمعة سمراء،
في عيون الأسلاف
المشتعلة في
السديم.
السديم، قلب رجل بلا
امرأة.
امرأة، تعد قهوتها
لتكتمل،
تسقط في فقاعتها كفراشة
رمادية.
لتقرأ طالعك الأخير..

في الشارع العام
– ثَمةَ..
خمس نحنحات خضر،
وخمس قصائد،
تتثاءب الآن..

سطوح شعبية وقبعات ملونة
أغطية، وعلب بالية
حجارة وعوازل إسفلتية،
تتطاير الآن..

– ثمة..
رصيف ثمل..
أبراج سكنية
عشش قديمة

يحدث..
أن يتلون إدمانك الأسمر..
أن تطفو البوارج في رغوة البن
واللبن..
أن يبتلعك طربيد متوحش، في حبة
هيل
ضئيلة وضامرة،
وتفقد أناملك في مقابض الفخار..

يحدث..
أن تصادف حورية خرافية في
قنينة نفط.
عالية، وكثيفة..
أن تفرغ نفسك الفارغة أصلًا منك
وتملأها بالحماقات..
ويحدث..
ي
ح
د
ث
وتطلب قهوتك من سمكة!

أنت لا تملك الوعي.
وهي أيضًا تصرخ كلما شعرت
بوخزة البحر..
دع النواقيس مطوية على نفسها
وانفتح كـ غبار نجمي..
الرمز ناقوس متطرف
وأنت آخر نقطة في نونية الكون
أعد تشكيلك الآن..
بحر..
بحرين..
ثلاثة.. ..؟
ليس للقهوة فكرة..
عن أول الوعي، يمخر رغوتها
بضلع أعوج..
ويملأ الفراغ، بنصف ضوء
ونصف عقل!

أعمدة صدئة
ومصقولة،
تنحني الآن..

بعد قليل..
صينية كئيبة بلا معنى
إسفنجة مبلولة بلا رائحة،
وخمس نوافذ خلفية،
– ثمة..
وخمسة لصوص..!

كل شيءٍ قد يحدث،

كما لو..
تحلق الأشجار عارية، وتبني
أعشاشها على بقايا عصفور قديم
بلا ريش..

أن تنمو شجرة في مخيلة البحر،
أن تغلف الشمس، بعجينة الظهيرة
وتسوقها في مربعات ثلجية.

نبيل القانص
(اليمن)

بالون يشبهني

لو كنتُ بالونًا على شكلِ حصان
لأحبَّني الأطفال
ولالتهيتُ قليلًا من تمثيلِ دورِ الضحية..
لو كنتُ بالونًا على شكل حِصان
لركضتُ سريعًا
دون أن ألتفتَ إليَّ
دون أن أبقى كما أنا
أُعلِّقُ سلسلة برقبتي
عليها آلةٌ حادَّةٌ
تتدلى على صدري
وتميلُ بها الريحُ إلى جهة اليسار..
...
لو كنتُ بالونًا على شكل ضفدع
لقفزتُ إلى كوكبٍ آخرَ
أو حلم آخرَ
أو لعدتُ أميرًا وسيمًا
تفوز بي آخرُ فتاةٍ تركَت أفكارها عند النبع.
...
لو كنتُ بالونًا على شكل طائر
لرأيتُ كل شيء بوضوح
لطرتُ فوق الحزن
لارتميتُ وسط السحب

لا ينقذني شيء
سوى أشجار القُرم المتشابكة داخل قلبي
أتعلق مرةً بأغصانها
ومرة بجذورها.
...
حركتي سريعة جدًّا
تُقلِقُ الذين أعرفهم والذين لا أعرفهم
مِن أصدقاء
وأقارب
وأعداء
أفكرُ بعكاز قبل أن أشيخ
أعلقُ صورتي على الجدار قبل أن أموت
أشتري هدية قبل أن أحب
أسقُطُ قبل أن أرتفع
أتفرقُ في كل زقاق
قبل أن أُلقي خطابًا
أطوي مظلتي قبل أن ينتهي المطر
أصرخُ قبل أن أشعر بألم
أخسرُ قبلَ أن أبارز
أركُلُ قبل أن تصل الكرةُ إلى ملعبي
أنتهي قبل أن يبدأ النشيدُ الوطني.
...



لا علاقة لي بشيء
الغاباتُ تحترق
والشرارة ما زالت في عيني
النجوم تتساقط
ولم يعرني أحدٌ بندقيَّةَ صيد
الحروبُ تزدادُ
وأنا مشنوق على شارة بيضاء
الضحايا يرتفعون
وأنا لا أعرفُ سلاحًا أو جناحًا
كل شيء يحدث
ولا يحدث
وأنا أشربُ من نفس الكأس
ذنبي الوحيدُ أنني تعودتُ عليها
ولم أفكر بشراء كأسٍ جديدة.
...
لو كنتُ بالونًا على شكل ذاكرة
لما أضعتُ الإصبعَ الوحيدَ
الذي كنتُ أختارُ به
وأعدُّ بهِ آلاف الخرفان قبل النوم
وأهددُ بهِ المرآة بالكسرِ
لأنها تكشفُ لي الحقيقة التي أكرهُها.

أحمد قاسم العريقي
(اليمن)

الكلب الروبوت



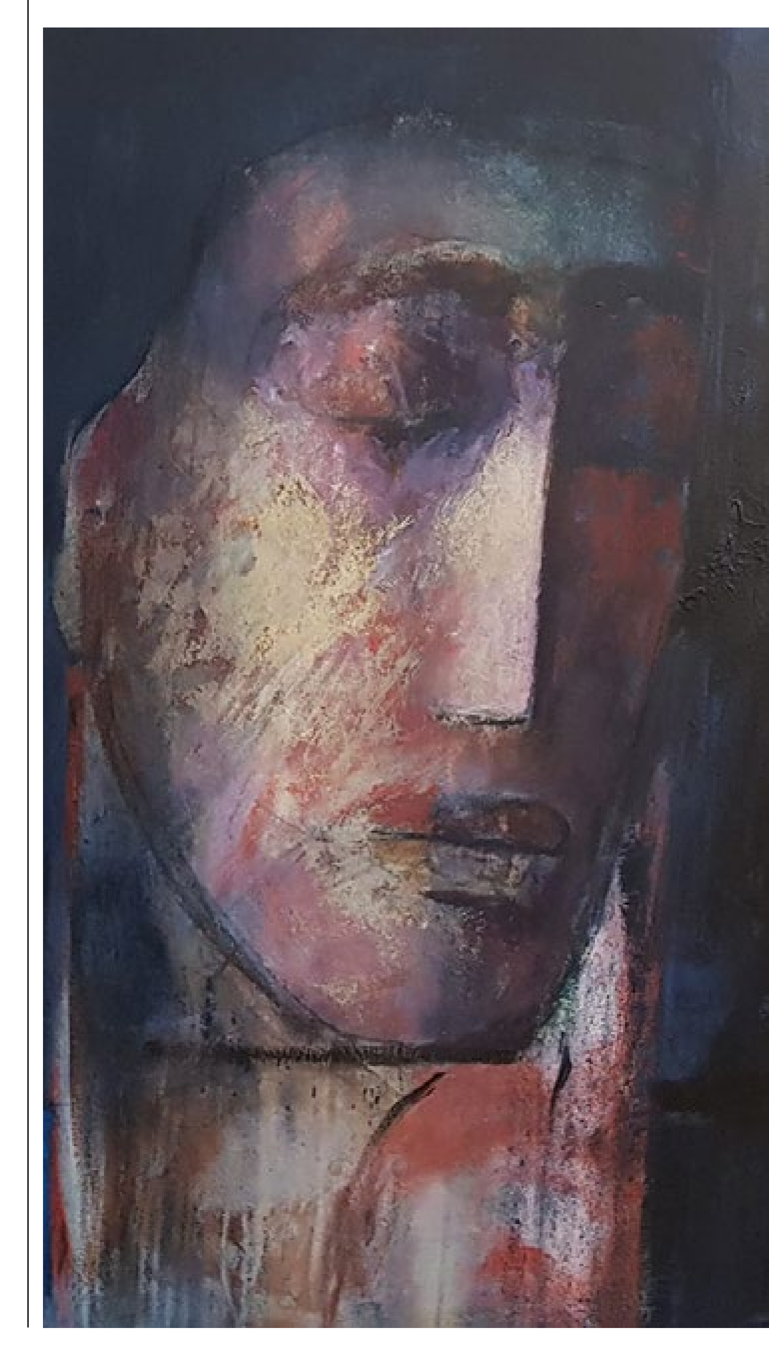
عادةً الكابوس يذهب ولا يعود نفسه في الليلة التالية، لكن هذا الكابوس اللعين ظل يتردد عليَّ كل ليلة منذ سنوات. أقوم من النوم فزعًا حتى أنني أفزعت زوجتي في البداية. هي معتادة أن تسمعني أضحك أثناء النوم، أتحدث قليلًا، تسألني أحيانًا: مع مَن كنت اليوم؟ من هي حبيبتك الجديدة؟ أنت متزوج منها؟ من هي؟ السؤال الأول ممكن أجاوبها دون وعي، لكن الأسئلة الأخرى أخدعها في الإجابة؛ أكون قد صحيت وأدَّعي أنني أغط في النوم.

وحسب إجابتي تكون معاملتها لي في الصباح. ذات ليلة أخبرتها في منامي بأنني لا أحب غيرها وأن النساء في عملي لا يضاهينها رقةً وحُسنًا. قمت صباحًا وما توقعته من إفطار وجدته أمامي، وهكذا حين كنت أريد إفطارًا لذيذًا أتحدث في منامي، وحين تسألني أسئلتها المعتادة أجيب بما يُسرُّها. لكن الحرب التي فُرضت علينا حوَّلت أحلامي السعيدة إلى كوابيس عنيدة. وتحوَّل الضحك في منامي إلى بُكاء وفزع.

منذ سنين عِدة أحلم برجل يرتدي درعًا حديديًّا لا يظهر من جسده إلا كفيه، تمشي أمامه أربعة كلاب: اثنان منها أطرافها طويلة. لا أرى من رؤوسها سوى أفواهها الواسعة. تدهشني وتخيفني تلك الأفواه. أسأل نفسي: من أين أتت تلك الفصيلة من الكلاب التي دون رؤوس..

عادة أخرج من عملي صباحًا، وهذا ما كنتُ أراه في الحلم، أخرج في الصباح مبتهجًا، وفجأة يتبعني الرجل الحديدي بكلابه الأربعة، ومهما جريت فزعًا إلا أنهم يحاصرونني، والغريب أن الناس الذي يشاهدون الكلاب وهي تهاجمني خائفون، ليس من الكلاب بل من الرجل الحديدي؛ أن يُطلق كلابه

عليهم.
تنقض الكلاب عليَّ وكُلٌّ يعض طرفًا من أطرافي وكُلٌّ يشد ناحيته، تريد تمزيقي. حينها أصيح من الألم!
أحيانًا توقظني زوجتي وأنا أعرق بشدة، والغريب أنني أشعر بالأم الشديد في أطرافي حتى لفترة بعد صحوي.
ذات مرة لم يهدأ ذلك الألم في أطرافي طوال اليوم، فذهبت إلى طبيب نفساني، بكيت في صالة الانتظار، ليس من الألم فحسب، بل لم يكُن لديَّ مال لأدفعه لطبيب.
بقيت حتى خرج من غرفة المعاينة، والدموع في عيني، وقبل أن يغادر سألني عن حاجتي، فقلت له عن بؤسي وكابوسي الذي يطاردني منذ سنوات، وبعد الفحص والتحليل النفسي اتضح أن تلك الكلاب هي روبوت وليست حقيقة، يحركها الرجل الحديدي بريموت كونترول، وقال لي ماذا أردد قبل النوم كل ليلة..
نمتُ وأنا أردد قبل النوم ما قاله الطبيب، لكنني حَلمتُ بنفس الحلم، جرت بعدي الكلاب وحاصرتني غير أنها لم تهاجمني، وفي نفس الوقت مشي رجل أسمر بجواري يبتسم لي، إذا بالرجل الحديدي ينادي أحد كلابه ذوي الأطراف الطويلة: مُز مُز..
وأشار إلى الرجل الأسمر فوثب الكلب مُز وأنقض على الرجل وانشغل به. غير أن الرجل أشار له رجل آخر بجواره أن يدغدغ مؤخرة الكلب ففعل الأسمر، فتراخى الكلب وانقلب على ظهره!
لكن الكلاب الثلاثة التي كانت تحاصرني خرجت من أفواهها كلاب صغيرة كالفئران، هربت منها، التفتُّ إلى الخلف ورأيتها مشغولة بقمامة صغيرة تبحث عما تأكله، بيد أن تلك القُمامة لم يعد فيها ما كان يرمي به الناس من لحم وسمك وأكل طري، إذ بتلك الكلاب تقتتل فيما بينها وبعضها جرى خلفي يطاردني.
لم أذهب إلى الطبيب لأنني أدرك أن الكلاب القزمة ستعود إلى جوف الكلاب التي يتحكم بها الرجل الحديدي، والغريب في الأمر أنني شاهدته آخر مرة في حلمي، أن الدرع الحديدي قد بدأ يصدأ. وإلي اليوم وأنا أنتظر متي سأعود إلى أحلامي التي تضحكني في نومي وزوجتي تسألني: من هي حبيبتك؟!



الغربي عمران
(اليمن)

الساعة السليمانية

جلس «شنهاص» عاريًا إلا من نافذة يراقب منها حركة زقاق بين الدور.. يرقب عله يرى صديقته «تقية» قادمة، متمتمًا: ستظهر الآن وإلا لن تظهر بعدها!

رفع ناظريه متأملًا أفق الجبال البعيدة.. المخضب بشفق كهرماني شفيف، الذي انعكس على واجهات دور صنعاء العتيقة، أسراب الحمام تلوب قبل هبوطها على أفاريز النوافذ حيث أعشاشها.. بهاء قباب المساجد ومناراتها السامقة.. قرص الشمس يغوص بعيدًا لتبهت الألوان تدريجيًّا.. تغشي زخارف المنارات الياجورية وواجهات الدور غلالة داكنة. يتابع قوافل الريح تأوي أزقة المدينة العتيقة. لحظتها ارتفع صوت مؤذن الحي.. إنه صوت صديقه «طنهاس» الذي يميز سعادته أو حزنه من نبرته. بعد ذلك قدر أن صديقته «تقية» لن تأتي بعد هذا الوقت.. عاد يمضغ وريقات «القات». منشغلًا بمراقبة تدفق ذرات المساء الهابطة من شفاه الجبال.. لتتماهى ملامح المباني المحيطة رويدًا رويدًا.. وتتحول إلى أشباح غامضة. إلا من ثقوب خجولة للضوء هنا وهناك من نوافذها. تباغته لفحة برد عبر النافذة. يغلق ظلفتيها. يتمتم: لقد فات موعدها ولن تأتي بعد الآن! ثم يعود يلوك قاته محاولًا الحفاظ على مزاجه وحيدًا وسط ظلمته.

يُجيل شنهاص ناظريه في عتمة ما حوله.. هو يعرف مواقع أشيائه: طاولة قصيرة أمامه عليها جهازه المحمول.. إلى جواره باقة أغصان قات لُفت بمنديل مُبلل.. مبخرة بجمرها، «متفل» معدني أسفل الطاولة.. نارجيلة قصيرة يمتد خرطومها حتى فمه.. يومض رأسها بين وقت وآخر. إلى الشمال متكأ صديقته «تقية» فارغًا.. إلى يمين الباب شماعة شُنقت عليها ملابسه.. وأعمدة كتب متجاورة تستند إلى إحدى الزوايا.

بعد وقت عاود صوت صديقه مؤذنًا صلاة العِشاء.. تمتم: سأقضي ليلتي وحيدًا!

تعوَّد أن يعيش ظلمة لياليه بمتعة.. يحفظ محتويات سكنه عن ظهر قلب.. فحين يخرج من غرفة مقيله يسير حتى موقد نحاسي كبير وسط حجرة مستطيلة.. يقلب الجمر لينعكس شذاها على ملامح وجهه الكبير.. يلتقط عدة جمرات ويعود لمتكئه مواصلًا ليلته وسط ظلمة يأنس لها.

لا يستقبل أحدًا في سكنه من النساء عدى «تقية». فمنذ تعرف عليها عبر النت قاطع النساء، وهو من كان يفضل الأربعينيات.. إذ تتسلل خلسة بين ليلة وأخرى إلى سكنه في الدور الرابع لتشاركه عريه لعدة ليال ثم تغادر لشؤونها. الليلة يحاول التماهي بظلمة سكنه.. متلذذًا باستحلاب أوراق قاته.. وليزيد من لذته يحتضن جهاز «اللاب توب». تبحث أصابعه على زر التشغيل.. لينعكس ضوؤه على عينيه الجاحظتين ووجنتيه المتكورتين.. يبتسم لظهور صفحته على الفيس «ابن الحاج». وقد ظهرت صورة قط بعينين مغمضتين.. يعرج بعدها على صفحة تقية.. تظهر

قبة خضراء.. وجملة كُتبت بخط كوفي «حسبي الله ونعم الوكيل». يدعك تكويرة خده بتلذذ.. يكتب معاتبًا رسالة إليها: «يا عيباه.. انتظرتك على الموعد.. ليست عادتك أن تخلفي. أتمنى أن يكون المانع خيرًا». ثم ضغط إرسال.. متمنيًا تواجدها ليقضي ليلته تلك في دردشة إيروسية معها.. ظل منتظرًا. ثم أضاف «انتظر ردك فلا تتأخري». شغل نفسه باستعراضه لتصفح رسائل أخرى.. عادة ما تستهويه الإناث.. أو كما يصفهن بـ«قطط الفيس». وإن أربكته الأسماء المستعارة. يقسمهن إلى مجموعتين: قطط وديعة.. وقطط مخربشة. وحسب تجربته فإن من يتخفين خلف واجهات قرآنية هن أكثر جرأة. لكن ما يخيفه تخفي بعض الذكور خلف رموز وأسماء أنثوية.. فما إن يكتشف أحدهم حتى يسارع إلى حظره. هذه الليلة لفتت انتباهه رسالة جديدة.. يطلق مرسلها على نفسه «adel». خمن أن يكون أحد الذكور. حك أنفه محاولًا تذكر إن كان قد مرت عليه تلك الحروف «adel». وحين لم يتذكر فتح الرسالة: «أخيرًا وجدتك.. شكرًا لمستر مارك.. أنتظر ردك!».

سكن فكه الضخم عن هرس القات! أعاد قراءة الكلمات القليلة.. يلوك تلك الأحرف a. d. e. l ببطء.. ليس لديه معرفة بأي لغة غير العربية.. يفكر عمن يكون وراء تلك الرسالة.. انتقل إلى صفحة المرسل.. الصورة العامة أفق بحري مفتوح على سحابة قطنية وحيدة! الصورة الشخصية غراب يحلق وحيدًا.. بحث عن معلوماته الشخصية عله يجد خيطًا لصاحب أو صاحبة الصفحة.. لكنه لم يجد.. لا منشورات.. ولا أصدقاء.. فقط صورًا مكررة لشواطئ بحرية.. وقوارب صيد.. سواحل رملية طويلة.. خمن أن يكون المرسل صيادًا.. بحث في بياناته المخبأة.. لا شيء! تضاعفت حيرته.. متسائلًا: هل هي رسالة قطة أم قط؟!

قطع بحثه دوي ورجفة عنيفة هزت ظلمة ما حوله! خُيل له أن جدران الدار تتساقط.. نهض بعريه بعد أن قذف ما بين يديه.. وقف مذعورًا يسمع تعاقب دوي يصم مسامعه.. سمع صراخ الدور المجاورة.. فتح نافذته.. ليرى وميضًا مبهرًا يصبغ واجهات الدور بألوان نارية.. وهدير الأزقة المحيطة يتعالى. ظن صنعاء تُدك بنيازك فضائية. نهض بين ظلمته يدفعه خوف، التقط ملابسه ليلبسها، خرج باتجاه الحجرة الخارجية، لم تعد الأشياء في أماكنها، باحثًا عن موطئ قدم لخطواته.. حاذى الموقد الذي تبعثر جمره أرضًا.. وصل باب سكنه.. رأى سلم الدار مكتظًا بأشباح سكان الدار.. وبكاء أطفال وعويل متداخل.. وقف مترددًا أمام وجوه نسوة بعيون فزعة.. شق طريقه صاعدًا نحو السطح وسط من يصعدون.. تجاوز سلالم الدور الخامس ليصل إلى سطح مكتظ بالنواح.. هي المرة الأولى التي يرى «طيرمانة» صاحبه المؤذن وقد تربعت على أعمدة سوداء.. تطل على المدينة العتيقة. وقف عند أطراف زحام منشغلًا بمتابعة تفجر لهب في الأحياء الغربية لصنعاء.. يرى انعكاسات لهيبها على جروف الجبال المحيطة بالمدينة.. وعلى واجهات الدور والمنارات الطويلة.

رعب سماع نعيق طائرات مقاتلة.. أعقبها انفجارات متتالية في أنحاء متفرقة من المدينة، ما لبث أن لاحقتها خيوط نارية لرصاص من قمم الجبال المحيطة.. ترتفع ملتهبة لتعود ماطرة أسطح وشوارع المدينة.. يختلط دوي متجدد ترتج له أنحاء صنعاء.. تتوهج السماء كمظلة ملتهبة.

يرتفع صوت صديقه من مكبر المسجد «الله أكبر.. الموت لأميركا.. الموت لإسرائيل.. اللعنة على اليهود.. الخزي لآل سعود.. النصر للإسلام».

تردد أشباح من في أسطح الدور المختلفة «الله أكبر.. الموت..» ملوحون بقبضاتهم باتجاه السماء.

يتأمل شنهاص ما يدور وسط عتمة الليل، ثم يعاود الهبوط لقضاء بقية ليلته وسط ظلمته.. خلع ملابسه، جلس عاريًا خلف نافذته المشرعة على عويل يتداخل مع هزيم الانفجارات المتعاقبة هنا وهناك.. فكر أن يعود إلى جهازه عله يجد تقية أو رد على عتابه. لكنه يصاب بخيبة أمل ويزداد سخطه عليها.

انكفاؤه على نفسه في الدور الرابع جعله يشعر بالأمان، من خوف يسكنه من كل الناس.. معوضًا بقضاء أوقاته متماهيًا بظلمة وسكينة يستلذ بها.. متحركًا كخفاش دون إشعال أي سراج. مبحرًا في مواقع النت لحياة يفتقدها.. متنقلًا بين صفحات التواصل الاجتماعي.. باحثًا عن القطط. مفضلًا الصنعانيات منهن.. حيث يستطيع الوصول إليهن دون عناء.. بعد أن أمسى يتقن اصطياد المناسب

منهن.. فلا يفضل من تحت الأربعين.. أو فوق الخمسينيات.. تستهويه دومًا الأربعينيات.. فعادة ما يكُن مهجورات.. وقد انتابت بعضهن مراهقة متأخرة.. صبورات.. قليلات الطلبات.. ذوات خبرة. إضافة إلى قدرتهن على تدبر أمكنة لقضاء ليلة أو أكثر معًا.. وهكذا ظل لسنوات محافظًا على سكنه بعيدًا عن مغامرات قد تجلب له مشاكل لا تحل.

في تواصله بهن لا يقدم أية معلومات عن نفسه.. وبالمقابل يعرف كيف يستخرج كل شيء حول من حاوره: عنوانها.. تعليمها.. عملها.. حالتها الاجتماعية.. أفكارها.. وحتى عمرها. كما يجدُّ في الحصول على أحدث صورها.. وحين يقرر لقياها.. يختار أحد الأسواق الشعبية.. مثل: سوق الزمر.. باب اليمن.. باب السبحة.. شارع جمال.. قاع اليهود.. الصافية.. هايل.. إلخ تلك الأماكن المكتظة بالباعة والمتسولين.. وعادة ما يصل قبل الموعد.. يقف يرقب وصولها.. ليتأملها عند وصولها.. راصدًا حركاتها وسكناتها.. وبعدها يقرر إن كانت تستهويه، وإلا فتوارى وتركها. متخذًا في بداية تواصله على النت أسلوب الحديث العام.. مترفعًا عن الكلام المبتذل.. ثم بعد ليال من الحوارات ينتقل لأحاديث الذات.. مبديًا ثقافة واسعة ومعرفة متنوعة بهدف إدهاشها.. حتى إذا ما تعودت تواصله الدائم.. يبدأ بهدم جدران وفواصل تتصنعها.. منتقلًا إلى الحديث حول الاهتمامات المشتركة.. والهوايات الممتعة.. ثم تأتي خطوة الحديث عن الميول والهموم.. وأخيرًا يسهب فيما يثير غرائزها.. واستثارة غلمة تكمن في أعماقها.. ولليال يستمر مثيرًا شبقهما.. حتى يصل بها إلى ذروة متعة تشتهيها.. بعدها تكون الطريق قد مُهد للقياها.. وقضاء ليلة أو ليلتين حميمية.. لا يكررها.. بعدها يسارع لحظر التواصل بها وإنهاء كل شيء. وهكذا مع كل من عاشرهن.

لكن تقية كانت الاستثناء في كل شيء بين من أصطادهن.. فهي من كسَّرت قواعده.. بداية لم تعرفه بعمرها.. أو مهنتها.. أو حالتها الاجتماعية.. أو زودته بصورة لها.. تلك المعلومات التي كان يحدد بموجبها اللقاء من عدمه. يحاول ويحاول ليجذبه غموضها.. ثم يدهشه صغرها في يوم لقياها بأنها في السادسة عشر من عمرها.. كما أنها غير ممتلئة كما يفضل من



يعاشرهن.
يتذكر.. بأنها استجوبته قبل أن توافق على اللقاء الأول، سألته:
– هل لديك رقم هاتف لأسمع صوتك؟
– ليس لدي هاتف.
– هل من صورة لك؟
ليصمت قليلًا.. ثم أجاب:
– ولا صورة!
– أتمنى عنك المزيد.
– حدثتك بكل شيء عني.. ولا أعرف عنك شيئًا!
– إذًا حدد موعد لنلتقي وتعرف بعدها عني ما تريد.
ظل لبعض الوقت يفكر في إيقاف ذلك الحوار.. أن يقطع تواصله بها. لكنها بادرته: لماذا تتردد.. هاه؟
– نعم معك.. فقط كنت أفكر!
– بمَ تفكر.. أليس لديك رغبة لنلتقي؟
– بلى.. لكن..
– جرب لن تخسر شيئًا.
توقف مرة أخرى عن الرد.. ثم كتب:
– أترك لك أن تحددي أحد الأسواق!
– هل يناسبك سوق القاع؟
أعجبه اختيارها.. ليرد:
– نعم يناسبني.
– إذًا في ظهيرة الغد.. ستجدني وسط صف بائعات الخبز.
– وكيف أميزك من بينهن؟!
– صف لي هيئتك. لأهتدي إليك.
توقف يتساءل: لماذا أنا مُسير لها؟! ليجد الإجابة لصدى تساؤلاته: ما الضير إن جربت! كتب:
– لي قامة طويلة.. أعتمر طاقية سوداء تغطي نصف جبهتي.. ولتميزيني أكثر.. سأكرر حك حنكي بأصابع اليسرى.
يتذكر في ظهيرة ذلك اليوم.. وقد وصل أطراف السوق.. راضيًا أن يقوم بدور الطريدة. اخترق زحام باعة الخضار والفواكه حتى وصل رصيف بائعات الخبز.. أخذ يستعرضهن واحدة بعد أخرى.. منقلًا ناظريه بين أطباقهن ووجوههن.. تلك العيون الطالة من خلف أخمرتهن.. ترحب به إحداهن كزبونٍ محتمل.. وثانية تلوح بكفها المنقوش بالحناء للفت انتباهه.. وثالثة تريه أقراص خبزها.. ورابعة تحرك طبقها المليء باللحوح.
يبتسم بوجهه الكبير.. حاكًا حنكة عل من يبحث عنها تستدل عليه.. تشاكسه إحداهن بصوت يصله ساخرًا: هل ضيعت شيئًا يا طويل؟
يداري وجهه خجلًا لشعوره بالخيبة. تلفت إحداهن انتباهه بابتسامتها، عاد باتجاهها مكررًا حك حنكه.. حتى وقف أمامها.. لتمد له بخبزها:
– القرص بمئة ريال.
اقترب بوجهه الكبير هامسًا:
– أنا شنهاص!
تغمز له:
– وأنا فاطمة!
رنت ضحكات جاراتها.. عندها أدرك بأنه على مرمى من سخريتهن.. لكنه قرر أن يمضي إلى آخر نقطة.. مستغربًا لتلك الرغبة التي تقوده.. مقررًا أن يمر على الصف وإن لم يذهب ولا يعود، بخطى وئيدة يتأمل صف بائعات الخبز وبحذر حتى كاد أن ينتهي.. ليلمح وسط الصف فتاة كانت الوحيدة دون طبق خبز، تحتضن بين فخذيها سلة حبق و«لزاب» وزهور الزعفران، تساءل: ولماذا لا تكون هي بائعة الريحان، تقدم نحوها بتوجس، لتلتقي عيناه بعينيها الطالات من خلف خمارها الأسود. تردد وهو يراها أصغر مما توقع، بقد ناحل لفته بستارة ملونة.. صدمته تلك المفاجآت.. لكنه تقدم وركع أمام سلتها مقتعدًا عراقيبه متمنيًا أن تكون هي.. لاحظ رعشات كفيها.. هروب عينيها بعيدًا.. التقط باقة صغيرة.. سألها:
– بكم «ريحانك»؟
تصنعت عدم الاهتمام.. صمت ينتظر عودة عينيها إليه.. هامسًا: إذن أنت «تقية».
ردت بصوت مضطرب دون أن تنظر إليه:
– نعم أنا تقية، والآن أذهب.. وعد بعد أن أفرغ.
ثم تشاغلت بترتيب محتويات سلتها.
نهض بإحساس المنتصر.. غادر متسائلًا: هل أعود أم أتركها لصغر سنها؟!
جال دون هدى حتى وجد نفسه يعود إلى سوقها.. كانت بعض المحلات قد أغلقت أبوابها.. وتناقص باعة ساحة السوق وأرصفته، عدا مخلفات فاكهة وخضار تغطي أحجاره الرطبة. وقلة من المارة.. وبعض الباعة ركنوا إلى زوايا ظليلة يمضغون القات.. ولم تتبقى إلا

صناديق متهالكة كانت بائعات الخبز يجلسن عليها.
رأى تقية تحمل سلتها وقد سارت في الأطراف البعيدة.. سارع الخطو، اقترب.. تسير بخطوات متعثرة.. حاذاها وعيون من تبقوا تتجه نحوهما، فاجأته وقد أمسكت بمعصمه هامسة بصوت جريح: أرجوك خذني بعيدًا عن هنا.
خرج معها من أطراف السوق، تمنى سماعها تحدثه، لكنها ظلت في صمت طوال الطريق، سارا نحو «باب البلقة».. هبوطًا نحو شارع القصر حتى حاذيا سور السفارة الصينية.. نظرت إليه هامسة: اذهب بي إلى «باب اليمن».
كالمبلود تلبسه شعور فقد القدرة على تحديد ما يريد. عبرا الشارع الخلفي للبنك المركزي ولا تزال في صمتها رغم أسئلته، ومنه محاذيًا «بستان شارب» ثم أزقة «بحر رجرج» ليخرجا إلى باب اليمن.. حينها وقفت به:
– انتظرني هنا، هي لحظات وأعود، لا تذهب!
يرقبها من رصيف بائعي «البردقان». عابرة الشارع حتى رصيف «القشلة» المقابل، وقفت أمام امرأة تفترش الرصيف بين عدة نساء بسلالهن المليئة بحُزم الريحان والفاكهة.. يراها تحدثها، تمسح عينيها.. تعجب متمنيًا فهم ما يدور.. زاد عجبه وقد احتضنتها ماسحة دموعها.. أثار منظرهما مزيدًا من تساؤلاته: عمن تكون هذه الفتاة.. وتلك المرأة. زادت رغبته لمعرفتها. وإن ظل في صراع مع نفسه بين أن ينتظرها أو يتركها ويذهب إلى حال سبيله.. لم يعد يميز ما يريد. عادت وقد خالطت خطواتها نشاط ملحوظ..
تحدثه بصوت مرح: والآن إلى أين تريد أن تأخذني؟
أدهشه تغيرها وجرأتها، تردد.. ثم حزم أمره:
– أستودعك.. أنت الآن أحسن حالًا.
أمسكت بكفه الكبير، تسأله بمرح غير متوقع:
– ألا تريد أن أرافقك؟
– لا!
– فلماذا مسامراتك على الفيس لليالي طويلة، وملاحقتك لي؟!
– ..!
محتارًا أمامها.. وكأنه أمام اختبار لم يستعد له.. ثم استدار دون أن يتفوه ومضى مبتعدًا. ليفاجأ بها تتبعه عبر أزقة الأسواق القديمة. ظل يعاتب نفسه: أي ورطة أنتَ فيها.. وأي شهامة تدعيها مع فتاة صغيرة؟ ظل يسير دون هدى.. بينما كانت تجدُّ خلفه وسط روائح التوابل والعطارة وأصوات الباعة.. قاربت الشمس على المغيب.. حينها أحس بغرائبية ما يدور.. تمتم: لن أدع هذه الفتاة تلهو بي. وقف وسحبها جانبًا.. ينظر في عينيها صامتًا.. سألته:
– لما تخشاني، ألست رجلًا!
– أنت صغيرة..
قاطعته ممسكة بكفه.. ليتسرب دفء أصابعها.
– هل أنت جاد، من في مثل سنك يلهثون وراء الصغيرات؟!
كلماتها لامست شيء في نفسه.
– وأنت تلهثين خلف من؟
ابتسمت ناظرة في وجهه:
– حين تصل بي إلى سكنك ستعرف.
لحظتها قرر أن يكسر القاعدة.. اخترق أزقة يعرفها.. حتى كانا في الحي الذي يسكنه.. مع مغيب الشمس، اقترب بها من الصرحة الواسعة التي تتوسط دور الحي حيث يقع سكنه:
– والآن أبقي هنا..
– أتتركني!
– لا، بل عليك مراقبتي وإذا ما دخلت ذلك الباب..
– عرفت ما عليَّ فعله.. هيا أسبقني وستجدني في أثرك.
– سكني في الدور الرابع.. سأترك بابي مواربًا.
مضى مشتت الذهن.. محاولًا التماسك.. اجتاز الصرحة دون أن يرفع عينيه أو يلتفت.. خالطته قشعريرة مباغتة عند لحظات دخوله الدار.. تمتم: لماذا أضع نفسي في موقف قد يكون فيه فضيحتي!
لم يبتلعه الباب حتى اقتفت خطاه، انسلت داخل سكنه، احتوتها عتمة طالما حدثها في مسامرته على النت.
جاءها صوته:
– هل رآك أحد؟
– أبدًا.
ظلت واقفه تنتظر، رويدًا رويدا بدأت تميز الأشكال المحيطة.. جدران حجرة مستطيلة خالية إلا من موقد كبير.. أفزعها صوته المفاجئ:
– هذا سكني الذي كثيرًا ما حدثتك عنه!
تذكرت أنها أكثر من ليلة تمنت أن تزوره لتعيش ما

كان يحدثها عنه.. وعن ظلمة لياليه.
بعد حين لاحظت صوته يقترب.. لتميز شبحه العاري قادمًا ليقف بهيئة غول أمام موقد كبير.. ينفخ كومة فحم.. لتتوهج جميرات تنعكس على تفاصيل جسده.. يلتقط جمرات على مبخرة بين يديه، سريعًا ما أنتشر عبق رائحة البخور، تأملته: أرداف متهدلة.. ظهر مسطح باهت.. ذراعان يهتزان جانبًا.. ساقان يماثلان مقلاعًا ضخمًا مقلوبًا.. لمحت شيأه.. هالها حجمه، شبحه العائد من حيث أتى، لحظتها تهادى صوت المؤذن، قدرت أن يكون لصلاة العشاء.. لم تعد تسمع لشنهاص أي صوت عدى قرقرة نارجيلة.. تفكر بأساليب لإثارته لتصل بنشوتها إلى عتبات الفردوس. متذكرًا حديثه لها عبر الماسنجر عن قواعد لقاءاته. وضعت سلتها جانبًا.. ثم أغلقت الباب بهدوء.. تقدمت وسط العتمة بهدوء، فوجئ بشبحها يقف أمامه، تسقط ستارتها.. ثم خمارها.. غطاء رأسها.. لتتسع عيناه الصغيرتين دهشة وهو يتابع شبحها وقد تحرر من آخر قطعة.. ركعت، مالت برأسها، انثال شعرها غزيرًا.. أندلق ثدياها.. قبلته، تهامسه بغنج، ثم استقامت وبإحدى قدميها لكزته أن ينهض، مادَّةً كفيها لتحتضنه. شك أن تكون هي تلك الصغيرة. مالت بوجهها نحوه وكأنها عرفت ما يدور بخاطره، هامسة:
– هيا راقصني، أليست هذه قواعدك؟
ذابت الكلمات بين شفتيه.. طوَّقها، يتلمس قوامها الناحل.. ما لبثت أن مدت أصابعها تداعب أشيائه.. تضحك عاليًا.. مد كفه كاتمًا صوت قهقهتها.. التصقت بعريه الفارع، لفحت أنفاسها صدره.. سألها:
– لكنكِ لا زلت..
قاطعته:
– وماذا عنك هل أنت عجوز؟!
– أنا؟
– سنرى، من الصغيرة ومن الــ..
– سنرى.
ها أنا بين يديك.. فهل تبقَّى طقس آخر أقوم به؟
– أن نبدأ الرقص.
قالها مرتعشًا.. أضاف: هل تعرفين ترقصين؟
– سأترك نفسي لك.
لم تكن من حركة محددة.. ولا يوجد ما يلزمهم من إيقاع.. ظل كل منهما يتحرك وفق حالته النفسية.. خطوة إلى الأمام.. وخطوة إلى الخلف.. لم ينتظم دورانهما.. ارتد بحركات بندولية متتالية ليصطدم بها.. استكانت حين ضمها إلى صدره.. كانت تنتظر منه ذلك..
قال مندهشًا:
– أنتِ راقصة بارعة.
انفجرت ضاحكة:
– بل هو شذى البخور!
– وماذا أيضًا؟
– لكن من حبب إليك الرقص؟
– امرأة في الخامسة والأربعين، كانت مجنونة بالرقص.
– في الخامسة والأربعين، هاه.. حاكني عنها.
– في أول لقيانا هامستني: «إذا أردت أن تشعر بمتعة اللقاء فلنبدأه برقصة». سألتها: أبدون موسيقى؟! ردت ضاحكة «على إيقاع قلب من تراقص.. وإن لم.. فعلى إيقاع قلبك». لم يكن لي معرفة بالرقص ليلتها.. أخذت تدور بي بداية الأمر وأنا أحاول تقليدها.. وليلة بعد أخرى تزايدت نشوتي حتى أصبح جزءًا من متعتي.
– وحياتك عاريًا؟
– هي أيضًا.
– كيف ذلك؟
ظلَّا يرقصان وهو يحكي ويحكي. بعد وقت سمعها:
– يعجبني أسمعك وأنت تخرمش لذتي..
لم يدعها تكمل، سار يحملها على خاصرته.. حتى متكأ قاته، سألته:
– أين نحن؟
– في المقيل لنمضغ وريقات القات.
تلح عليه أن يحكي.. يبحث عما يقوله:
أعادته أصوات الانفجارات من ذكريات تقية ولياليها معه، حين كانت تنسل قادمة مع مغيب الشمس لتحيل ظلمته إلى بهاء ورقص وحكايات ممزوجة بأغصان القات، وتضوع جمر البخور والرقص عرايا.
ولليالٍ لاحقه ينتظر قدومها، يكتب إليها من ظلمته دون أي رد. لتمر الليالي تلو الليالي ينتظر علها ترسل إليه في ظلمته، أن يسمع همسها، لكنه لا يسمع إلا مزيدًا من دوي الانفجارات.

إنتصار السري
(اليمن)

رغيف

بعينين محمرتين، مغرورقتين بالدمع، يتقدم برجلين يصطكان في بعضهما، يتجه نحو عاقل الحارة:
– سيدي العاقل هذا هو أخي، نعم أخي الوحيد..
لم يكن ذهابي إليه في منزله من أجل إظهار بخله، كما يقول، كلا.. إنما كي أستشعر كرمه ونبله، فأنا شقيقه الوحيد، كنت آمل أن أشد عضدي به.. أجل يا سيدي، حبي له من دفعني كي أدق بابه في ذلك الصباح.
يصمت، يحاول أن يخفي حشرجة بكاء في صوته، يخفض عينيه إلى الأسفل، يتغلب على حرجه، يواصل حديثه:
– سيدي، إني قد عجزت عن شراء الحليب والخبز لطفلتي، هي لم تتمكن من النوم، تعاني الألم الجوع، أمها تلك المرأة المسكينة لم تجد الخبز لتطعمها، أنا وكما تراني رجل في العقد الرابع، ذو جسد قوي، ولقد عملت في العديد من الأعمال الخفيفة والشاقة، لكن دائمًا كان باب الرزق ضيقًا، لسبب لا أعرفه، كان يتم طردي من أي عمل.
أنا ولوهلة ظننت أن جوع طفلتي لن يكون سببًا في إحراج أخي، لذلك عزمت أمري بالذهاب إليه، نعم، إنها حسن نيتي من دفعتني لطرق بابه، لم أكن أقصد إيذاء زوجته بأي ناب أو شتيمة كما ادَّعت هي، كلا بل وبكل انكسار طلبت منها بعض الطحين لصنع رغيف خبز لطفلتي التي تصارع الموت، سيدي إذا لم أطرق باب أخي فباب منْ يمكنني طرقه؟!
يشهق ببكاء حار، تختلط دموعه بمخاطه، يبحث عن منديل، لا يجده، يمسح بطرف ثوبه المهترئ، يستمر في كلامه، بحياء يقول:
– اعذرني سيدي المبجل، كوني في حضرتك أمسح مخاطي ودمعي بثوبي، فأترك في نفسك أثرًا من تصرف أحمق، مما يثير نفورك منِّي، خاصة وأن رذاذ المخاط لوث مجلسك الموقر، لكن لا ذنب لي، فهو يعود لعدم وجود منديل لديَّ.
– سيدي، احكم عليَّ بما تراه يرضى أخي، فأنا هنا بين يديك، فقط اتركني أذهب لأواري جسد طفلتي التراب، ثم أعود إليك لأقضي ما حكمت به.
يتقدم نحو عاقل الحارة حاملًا جثة طفلته بين يديه، دموعه تدثرها، ينظر إليه العاقل بعين الرحمة، شقيقه وبكل جفاء يطلب منه أن يعتذر لزوجته، وأن يغادر الحارة هو وزوجته، دون عودة.
يغادر مجلس العاقل، منكسرًا، منحني الظهر، يبحث عن ثمن كفن، لسانه يردد أبيات من قصيدة للشاعر «عبد العزيز المقالح»:
لم يَمتْ..
انظروا كيفَ يمشي بأحزانِهِ
وابتسامتِهِ..
إنه يرهفُ السمعَ بحثًا عن الجائعينْ..
هو ذا عند حشدٍ من الفقراءِ
يوزِّعُ أرغفةَ الحبِّ
يمسحُ حزنَ اليتامى..
سلامٌ عليهِ..
فما زالَ حيًّا
يداعبُ أطفالَ (مقبرةِ البؤسِ)
يسألُ عن آخرِ الغائبينْ..

دعاء الأهدل
(اليمن)

كابوسٌ في زاويةِ الغُرفةِ



أتكورُ، أرتجف، ترتعش أصابعي، أحاول أن أُخفي ملامحَ وجهي المتلون، أحاول الهرب من الأعين؛ أراها تنظر لي بنظراتِ ازدراء، وأخرى بِتعجب، أحاول الهرب، وصوتٌ داخلي يصرخ: كان يجب ألا تدخل، أن تُغير مسارك، أن تكون شابًّا أقوى من ذلك، أن تواجه؛ ما الذي يرونهُ فيك حتى تكون بذلك الضعف؟ لماذا؟!

كان حينها عمري عشرين عامًا قبل أن أتغيرَ وأتذمر، سنوات وأنا أتوارى من نظراتِ الآخرين، أهرب؛ حيث لا ضمير يرحم. وحدي من يعرفني؛ أنا من أدرك حقيقتي، وأُخفي الحقيقةَ التي تكمُن بداخلي. عائلتي ارتدت جلباب الخزي، حاولت أن تدرك الحقيقة.

مَن يروني، لم يكن شكلي هو ما يدفعهم، ربما شعري المسدول إلى كتفي، وبشرتي السمراوية التي كثيرًا ما يتغزلون بها قائلين: «قطعة شوكولاتة!».

هل كان شيءٌ من الخطأ في قوامي الذي يوحي بشاب مفتول، طويل القامة ذي عضلات وجسد ممتلئ؟!

أتذكر كثيرًا ما الذي دفعه وأنا بحاجةِ العلاج تلك الليلة، لم آتِ لغرضٍ آخر، جئت أشتكي ألمًا. انتظرت كثيرًا حتى أُذِيعَ اسمي، وأنا في ساحةِ الانتظار، الكثير مَن كانوا بعدي، ينتظرون دورهم؛ الانتظار كان مملًّا، لكني تمنيت أن أكون منتظرًا كل العمر، ولا أواجهُ ذلك الكابوس الذي يلاحقني مدى العمر؛ الكابوس الذي كان ينتظرني خلف الباب..

وقعت عيني في عينِه؛ رجلٌ جميلٌ، يوحي بأنه في



عمرِ الأربعين. كان يملك جسدًا وقوامًا ليس بعمره، جسدٌ صحي؛ كان أطول مني قامةً، وأشد غلاظة؛ من شكله يبدو أنه لا ينفك عن ممارسةِ الرياضة التي جعلتْ منه رجلًا مفتولًا جدًّا. ما زلت أشعر بيدِه الضخمة ممسكة السماعة، كاد قلبي يغادر من مكانه؛ لم يكن لمرضٍ بل لخوفٍ، للوهلة الأولى كنت أشعر بالخوف! العرقُ يتصبب على وجهي، يصل لعيني ضبابٌ يغطي الرؤية، حاولت أن أنهض، أحاول الهروب، أدفعه هاربًا؛ لكن يديه كانتا قويتين وقاسيتين أقعدتاني، من دون حراك، نهضت مرة أخرى ودفعتُ الكرسي بيننا، فشِلَ وفشلتْ محاولاتي؛ دفَعه وتحسس صدري بالسماعة مرة أخرى وحقنني بحقنةٍ؛ لم أدرك حينها إلا وشيءٌ كان يأخذني لمثل الحلم!

لم أشعر إلا بيديه تتحسسان مكانًا آخر، كان أمرًا مخيفًا، غليظًا يحاول العبث بي. حاولت الهرب، دفعَ الباب وأغلقهُ بمفتاحٍ محكم. عرض عليَّ مبلغًا من المال، شعرت بدوارٍ، حبست أنفاسي، استعدت قواي، قلتُ له بغضبٍ إنني سوف أصرخ إن لم يدعني. عاد إلى الوراء كأن شيئًا لم يكُن!
كنت أرتجف، قدماي لم تحملاني، حاولت الثبات، رتبت هندامي وأعدتُ ملابسي إلى مكانها.
ملامحي لم أستطع أن أخفيها أمام الجميع؛ ارتباكي وأنا أخبئُ سرًّا، نظراتُ الاستغرابِ، كركبةُ شكلي.
لم أنفك منذ سنوات كابوس يوقظني كل ليلةٍ وأنا أصرخ: اذهب عني، ابتعد، ماذا تريد؟!
قبل عشر سنوات، في زاويةٍ من الغرفة، توهمته طبيبًا، فقدت رجولتي؛ كان طبيبًا خائنًا.

ذكريات عقلان
(اليمن)

إن.. عاش!

ها أنا بغرفة الإنعاش، والمقابض على صدري، توضع بعنف، وتُنتزع بعنفٍ أكبر، أملًا بنبضاتٍ تعيد الحياة للجسد، جسدي يتخبط بفعل تلك الآلة، وأتعجب من تلك الحياة.

أنا ذلك الممدد على السرير اليوم، هو نفسه الذي كان يمسك بتلك المقابض بالأمس.

مر شريط حياتي بعجالة، إلا من تلك الأيام التي امتهنت فيها هذه المهنة مرت ببطء، بأدق اللحظات، مرت بفرحتها حين يُنقذ المريض من الموت، مرت ببؤسها حينما أقدم كل ما أستطيع ولا أستطيع، مرت ببداياتها حينما رفضت وبشدة أن أتخذها مهنتي، كنت أحاكي نفسي، هي لا تفرق عن مهنة من يقوم بحكم الإعدام. كلانا يقوم بمهنة، كلٌ منَّا مأمور ومأجور، أحدنا يحاول جاهدًا أن يصيب الهدف حتى يفارق القابع بين يديه الحياة، والآخر يحاول جاهدًا أيضًا أن يعود الممدد أمامه للحياة، كلانا أداة. كلانا محبوب ومكروه، فهو محبوب من أولي الدم ومكروه من أحبابه، وأنا محبوب إذا ما حالفني الحظ وعوفي المريض، ومكروه إذا ما خانني الحظ ومااات.

الجميع يلوم.

يعلم اللّه كيف كانت تلك اللحظات تمر بي، تمر سنين طوال ما بين الحط والرفع.

والآن أحياها، أكاد أفارق الحياة، ها هم يحاولون وأنا مبتسم لتلك الأقدار التي أوصلتني إلى هنا، أكان ينبغي عليَّ أن أذوق ما كنت أطهوه يومًا، هل عليَّ أن أحس بكل ذلك؟

ربما!!

ساعة يشير الجهاز لاستمرارية الحياة وساعة يقف خط حياتي مستقيمًا للإنذار بالمفارقة.

في هذه الساعة تتحد الأماني وتختزل بأمنية واحدة وهي إنقاذ حياة.

وأمنيتي كذلك أن أعود لها، وإن خيِّرت لمعاودة تلك المهنة سأعود، لن أتبرم كما فعلت، سأكون مسرورًا، فعودة مريض للحياة على يدي خير من عودتي لها.

يخرج أحدهم والأحباء يتساءلون بعويلهم:

– هل من أمل؟

– ستكون معجزةً. إن عاش.



رانيا عبد الله
(اليمن)

جذر الزيتون وجوف الهاوية

جذر الزيتون

الحشد كبير، وتزاحم لغط الحناجر يجعله يبدو أكبر. وجوهٌ مُتعبة يُطلُّ الأمل من بين آثار السنون المتناثرة على تقاطيعها، وأخرى مُرتابة تُخفي توجسها بحركة مُفرطة للرأس والعينين، حضر الجميع لم يغب أحد، الواقف والجالس، الكامل والناقص، الصغير والكبير.
حملوا كل الأسى والأمل، الحاضر والماضي ووضعوه على كف هذه اللحظة الفارقة.
أحد الفاقدين أذرعهم يتململ من لهفة الانتظار، يغمزه صديقه الضرير مازحًا: كيف ستعبِّرُ عن فرحتك دون تصفيق؟
اقترب من أذنه مجيبًا: كما ستشاهدها أنت.. علت قهقهاتهما.
حملت أمهات الشهداء صور أولادهن بيد، وباليد الأخرى حفيدٌ أو اثنين؛ إلا عجوزًا لم تكن تحمل أي صورة؛ لكنها تُمسك بحرارة كفَّ حفيدتها لئلا تفقدها في الزحام، تتأمل صورة القائد بوجهٍ معتم، أحد الضالعين في تحليل اللحظات الحاسمة يرفع حاجبًا ويُنزل آخر وهو مستغرقٌ في شرح ما ستؤول إليه الأمور، وحولهُ مجموعةٌ من المتلهفين دومًا لأي تفسير وتأويل ليشبعوا به نهم انتظار الآتي.
الطريق مُمهد بسجادة حمراء ومنصة مُجهزة لإلقاء كلمة –قيل أنها تاريخية–، كل عدسات التصوير حاضرة.. كلها بلا استثناء.
في غرفة القائد الصمت متربعٌ على عرش المكان، يتأمل الفرقاء وجهه منتظرين تحرك شفتيه لإعلان بداية النهاية، غصن الزيتون يقبع على الطاولة بجانب مديرة المكتب الجالسة هناك تراقب الخواتم في أصابعها، وتلاعب الأساور التي تعانق ساعدها الممتلىء.
نهض بتثاقل وفعل الجميع مثله، ساروا بخطواتهم الثقيلة تتبعهم المديرة حاملةً غصن الزيتون، وحين أطلوا على الجمع علت الهتافات والتصفيق، واستمرت خلال سيرهم على السجادة الحمراء، وازدادت حرارةً حين غرس الأخ القائد غصن الزيتون في تربةٍ بجانب المنصة، تعانق معظم الجمع واختلطت الدموع بالعرق، تصافحت الأجزاء الحاضرة والغائبة من الأجساد، ظلت العجوز ترقب القائد بوجهها المعتم حتى صعد على المنصة وأشار الحراس على الجمع بالصمت، بدأ إلقاء الكلمة بالحديث عن ويلات الحرب وجهد الفرقاء لإيقافها، عن الأسرى المحررين من المعتقلات المتجاورة، وختمها بالترحم على الشهداء الذين وُضعت صورهم على كل جدار، رفع يده أخيرًا مرددًا عبارة (حي على السلام)، في تلك اللحظة اهتز

غصن الزيتون واهتزت الأرض من حوله، تمايلت وخرجت من باطنها جذور تضخم حجمها وتفرعت، انتشر الذعر، وظلت الجذور تتضخم وتحيط المكان، أكبرها صار يتلوى ويبعثر الحاضرين، بقي القائد واقفًا بوجوم على المنصة، وحوله الفرقاء يُجمِّدهم الذهول، توقفَ الجذر الأضخم فجأة ثم غرس رأسه في الأرض ليطل من تحت المنصة قاذفًا القائد بعيدًا، ومخرجًا قميصًا سقط بين يدي العجوز التي جثت على ركبتيها تتلمسه وتشم الدم المتناثر عليه، ليرتدَّ الدمع إلى وجنتيها بعد أن جففه طول الكذب، عادت الجذور إلى الأرض وحُمل القائد بعيدًا، علت أصوات الفرقاء وكل منهم يدفع الآخر لصعود المنصة، اقتربت مديرة مكتب الأخ القائد وانتزعت الغصن فاهتزت الأساور في ساعدها الممتلئ.

في جوف الهاوية

على صخرة التهمت بشراهةٍ كمًّا من حرارة شمس يونيو، جلس رضوان وأخرج سيجارة من جيب قميصه المفقودة معظم أزراره العليا، وضعها في فمه وأشعلها، استرخى في جلوسه متجاهلًا حرارة الصخرة وأخذ يسبح في ذكرياته وأصابعه تغوص في لحيته المهملة منذ أشهر، كانت أصوات صراخ موزعي المؤن والمستفيدين منها تقطع انسجامه، يلفت انتباهه إليهم ثم تتثاءب حواسه من مشاهد ملَّت تكرار التقاطها، هذه بطاقة مؤونته انتهت منذ يومين ويريد أن يستلم حصته.. ويتهمه الموزع بأنه مهمل ولا يحترم الإجراءات، وذاك يراه يقف كل مرة في الصف ويستلم المعونة بيسر وسلاسة.. مؤدب في الطابور ولديه بطاقة باسم أصلي وأخريات باسماء مستعارة فيقف فيٍ كل طابور، يتزاحم الناس ويتمايلون ويتدافعون كعبوات الماء في سيارة المؤن وهي تسير على الطريق الوعر، يصرخ كلٌّ منهم على من خلفه والعَرَق يختلط ببعضه إثر التدافع والتلاصق.

والموزع يعدل (غترته) من وقت لآخر ويصرخ فيهم: إن وقفتم بنظام (خلصتونا وخلصناكم)، ومساعده السمين فاغرٌ فاه من شدة الحر، يحمل الكراتين ويسلمها لواحدٍ تلو الآخر وهو يلهث، يجلس بين الفينة والأخرى ليلتقط أنفاسه الثقيلة ويمسح العرق بمنديله، يشير لزميله إلى ساعته فيرد الآخر بإشارة الصبر، يصل التالي للموزع، رجلٌ عجوز يمشي شبه راكعٍ وساقاه تهتزان، ينظر في بطاقته:

– يا بهيمة أنت لا تستلم من هنا، لم تمنح هذه المعونة للاجئين من بلدك.

– يابني.. لا فرق بينكم فكله عمل خيري، ومؤونتي نفذت وأحفادي جوعى.

يرمي الموزع بطاقته بعيدًا:

– ألا تفهمون؟ من وقف في الطابور وهو ليس من البلدان المدونة على اللافتة –يشير إليها– فعليه الخروج منه، لا تؤخرونا (على الفاضي).

يسعد التالي بقرب دوره ويتقدم بحماس، ويتجه العجوز لأخذ بطاقته والدمع قد سال بين أخاديد وجهه الكثيرة.

يضرب أبو حسين كفًّا بكف وهو يقف بجانب رضوان، أبو حسين رجل ضخم عريض المنكبين، منتصب القامة يوشك أن يغلق باب العقد الخامس من عمره، يرتدي ثوبًا مال إلى لون الأرض وسترة داكنة يختلط على الناظر تحديد لونها بين الأسود والرمادي، ويضع على رأسه (شماغًا) وساعده ملفوف بسبحه.

– اللّه يلعن الساعة التي خرجنا فيها من أرضنا..

يشير إليه رضوان بأن يجلس وهو يرفع رأسه ليزفر الدخان من أنفه إلى الأعلى.

– أي أرض يا عمي أبا حسين وأي ساعة؟ أهي الأرض التي لم نصنها؟ أم الساعة التي تناحرنا فيها على الأرض الخراب؟

أدر بصرك في هذه المخيمات الممتدة على طول وعرض مدينة القدس.. لم يبقى سوى ثلاث أو أربع دول عربية لم تستعر فيها نار الحرب الأهلية، واللاجئون هنا لا يعلمون حتى ممن هربوا ولا مع من الحق وعلى من الباطل.

كل القصة أننا هاربون من الموت المستعجل إلى الموت البطيء معلقين بحبل الأمل، ومنتظرين لحظة الطلق ليقذفنا الحظ بميلاد جديد..

تقطع كلام رضوان أصوات عويل وبكاء ترتفع من أنحاء مختلفة من المخيمات فينهض، بينما تدب

حركة خفيفة حوله.. يضطرب الطابور فيوقف الموزع العمل.
يوقف رضوان أحد اليافعين وهو يركض.
– ماذا هناك؟
– جاءوا بمجموعة جثث لشباب غرق زورقهم.
– إلى أين كانوا متجهين؟
– إلى اليونان.
– تهريب؟
مضى اليافع وهو يرفع كتفيه ويمط شفتيه متعجبًا:
– أكيد تهريب.
يعود رضوان للجلوس على الصخرة:
– هربوا من الموت بالبارود إلى أحضان الذل والفاقة فتملصوا منها إلى حضن الموت غرقًا.. ارتاحوا، لكنهم تركوا خلفهم قلوب أمهاتٍ مطعونة لا تملك حتى أن تسحب منها الخنجر، فأنت تائه في قضية من طعنها.
كفكف أبو حسين دمعة تسللت هاربة من عينه السليمة استجابة لعبارات رضوان.
ربت رضوان على كتفه وراح يمازحه: أين ذهبت عينك اليسرى يا أبا حسين؟
استعاد أبو حسين حزمه وامتلأ وجهه بتعابير الفخر: راحت فداء للوطن برصاصة الاستعمار.
اقترب منهما عبد العليم الشاب الثلاثيني ذو الشعر الكثيف: وأين ذهب الوطن الذي حررته عينك ياعمي أبي حسين؟ ذهب وأخذ معه حسين في غمضة عين!
يلتفت إليه أبو حسين وهو يزم شفتيه ويقبض كفه: بل ذهب لأنكم جيلٌ رخو ثقل عليكم الحمل فتركتموه..
سكب عبد العليم محتوى عبوة الماء التي في يده على شعره وراح يهزه ويبتسم: أورثتمونا الكيس مثقوبًا وقلتم حافظوا على الرمل الذي فيه..
بالقرب من هذا الحوار كان يعلو صوت ثابت الشاب النحيف وينخفض وهو يتكلم على الهاتف النقال: يا أخي ماذا يضرك إن وقفت أمام المحل، هل سأخطف الزبائن منك؟ كلانا يبيع بضاعة مختلفة، اللّه يصلحك هل الحل أن ترسل لي البلدية ليصادروا مصدر رزقي؟ ألو ألو..
اقترب ثابت من رضوان: هل لديك هاتف نقال؟ سأستعيره للحظات، هؤلاء الأوغاد يذلوننا بعد أن تحرروا وقد كانوا بالأمس أسوأ حالًا منا..
هز رضوان رأسه نافيًا: ولمَ أحتاجه؟ كل من أعرفهم هنا حولي والخيام لا تعزل الأصوات..
قهقه عبد العليم بصوت عالٍ: العالم في هم أوطان ذهبت وهذا في بسطة جواربٍ وربطات شعر نسائية سحبتها بلدية..
أمسك ثابت بتلابيب عبد العليم: أنت معذور.. فاللصوص لا يشغلهم رزق ضائع..
انتزع عبد العليم (الجنبية) من خصره ورفع ذراعه مهددًا بها: اتركني قبل أن أريق دمك وكما تعلم فدم العملاء حلال..
تدخل أبو حسين ورضوان لفك الاشتباك وراحا ينهالان عليهما بالسباب والتأنيب عن كثرة اشتباكهما بالأيدي والألسن.
عاد طابور المؤن للانتظام والسير واصطف عبد العليم وثابت خلف بعضهما في آخره..
أشعل رضوان سيجارة أخرى وراح ينفخ دخانها بكثافة تهيج دمعه..
ينفخ رضوان الدخان وقد نهض وهو يفتش جيوب بنطاله ويبحث في الأرض:
– عليهما غضب اللّه لقد فقدت بطاقتي بسببهما والطابور يكاد ينتهي.. يبحث ويبحث دون جدوى حتى رأى العامل يغلق دفتره فركل الأرض لاعنًا العيشة وتفاصيلها.
تنهد أبو حسين وكست وجهه ملامح الأسى: يقولون إن الصهاينة يعدون العدة لاحتلال القدس مرة أخرى، إن حدث هذا فإلى أين سنتجه؟
أطفأ رضوان السيجارة بقدمه والتفت لأبي حسين: لن نذهب إلى أي مكان، فالهرولة بدأت من هنا والصعود لن يكون إلا من هنا.
مر عاملي المؤن بجوارهما.. أخذ العامل السمين يجمع الأحجار ويرصها على الأرض مسورًا بقعة صغيرة، بينما زميله يشغل السيارة ويشير إليه: ماذا تفعل؟ لا تؤخرنا أكثر.. صعد إلى السيارة وهو ينفض كفيه من التراب: احجز المكان فربما احتاجه!
سارت السيارة على الطريق الوعر مبتعدة عن المخيمات والمؤن في خوضها تتمايل وتتدافع..

سعيد محمد الحمادي
(اليمن)

شخصية مهمة

ارتفاع المبنى ثلاثة طوابق، مرمَّم من الداخل بالطين، والجص الأبيض. طليت جدرانه، باللون الأصفر الداكن، أمَّا شكله الخارجي، فهو مبني من الأحجار. بوابته الرئيسة من الخشب الصلد، يبلغ سمكها ثلاثة سم، وارتفاع فتحتي الباب حوالي المترين، ويقال إن عمر المبنى خمسون عامًا. غرفة الحارس، تقع جهة اليسار من البوابة، بداخلها سرير، وفرش من الإسفنج، مع بطانية واحدة، يلتحفها الحراس أثناء نوباتهم. أحدهم غريب الأطوار. في العقد الخامس، متوسط القامة، لم يكن بديناً، يضع على عينيه نظارة طبيَّة، مربوطة بسلسلة حول أذنيه، ذو وجه عبوس، ذقنه البيضاء، التي احتلت أغلب المساحات في وجهه، وشاربه الأسود، وكأنه يعكس مساحات الصراع، التي احتلت حياته، عطفات الشيب بادية عليه، يلبس جلابية طويلة بلونها الرمادي، وعليها معطف بلونه البني. يتعامل مع الموظفِين بجفاء. أثناء نوبته في الحراسة، يدع بوابة الدخول مفتوحة على مصراعَيها، ومفاتيح أبواب المكاتب تبقى معلَّقة فوق رأسه، على جدار الحائط، لم يكن يرغب بفتح أبواب المكاتب، ومن أراد من الموظفين دخول مكتبه، عليه النزول لغرفة الحراسة، وأخذ مفتاح مكتبه بنفسه، ومن ثم إعادتها للحارس. يظل يتأمل التلفاز، يضع صورة شخصية مهمة على الحائط المجاور للسرير. أغلب الموظفين يخشونه، لقربه من صاحب الصورة، ولدماثة أخلاقه، لا يتوانى عن الشتم والزجر للآخرين، هم يرونه أقل منهم منزلة، بينما هو يرى نفسه أرفع منهم، ويظل يشتم ذوي المراكز المرموقة في الإدارة. هؤلاء سرَّاق يأكلون حقوق الموظف، هَؤلاء لا يلتزمون بالدوام. لم يكن أحد يتجرأ على الرد عليه، كونه يظل يمدح بتلك الشخصية المهمة، وأنه يصنع المعجزات، فهو يدع هؤلاء المسؤولين يعيثون بالأرض فسادًا، دون أن يقوم بمحاسبتهم، فالشخصية لها جولاتها وصولاتها. ويرى أن الوقت لم يحن لمحاسبة هؤلاء الفاسدين. وعندما يتحدث يشير بسبابته نحو الصورة، المعلَّقة فوق رأسه، والتي صنع لها بروازًا من الزجاج. توحي الصورة بقدرة الرسام على اختيار الألوان المعبرة للرجل، ومن أراد من الموظفين العودة للعمل في الفترة المسائية، عليه الإتيان بتوجيه خطي، مَن مدير الإدارة، لكي يُسمح له بالدخول، فالحارس يرفض فتح الباب، إلا في حالة كونه، مرتاحًا نفسيًّا للموظف ويتعامل مع الحارس بكل مودة، ويكون حسن السيرة والسلوك. ولا يتفوه بأية كلمة، قد تسيء لصاحب الصورة، فإنَّه يسمح له بالدخول، احتار مدراء الإدارات، في كيفية الخلاص من هذا الحارس، فهم لا يستطيعون نقله لمكَان آخر، كونه أحد اقرباء صاحب الصورة. أحس هو بالملل وأنه غير قادر على المناكفات كل يوم مع الموظفين ومع رؤسائه، طلب هو نقله للحراسة في بوابة المخازن التابعة لنفس الإدارة، في منطقة بعيدة نائية، داخل حوش كبير، يلفه سور عالٍ من جميع الاتجاهات، توجد بداخله أشجار، شعر بالارتياح لهذا المكَان، وظل يحاكي الأشجار، والصورة معلَّقة فوقها.

سالم بن سليم
(اليمن)

وجهة نظر وصورة طبق الأصل



وجهة نظر

حين أخبرها القاضي أن عذرها ليس كافيًا لكي تقوم بما قامت به، كان غضبها قد تضاعف، حتى أنها قد عممت حكمًا في عقيدتها أن كل الرجال يشبهون حبيبها. أوغاد وبلا مشاعر.

هل قالت «حبيبها»؟

إنها لا تصدق أنها ما زالت تسميه كذلك. لقد كان وغدًا.. وهذه أحد الصفات التي أخبرت القاضي بها أيضًا في محاولة منها لإثبات إدانته واستحقاقه لما فعلته به.

أما بالنسبة له فهو لا يعرف حتى لماذا فعلت كل هذا به؟ كان يمسك بضمادة على الجرح الذي ينزف على وجهه ويخبر الطبيب أنها مجنونة.

لماذا فعلت ذلك؟ سألها القاضي.

وفي كل مرة يكرر السؤال كانت هي تكرر عباراتها: كان نذلًا.. يستحق. إنه ليس رجلًا حتى، النذل اللعين.

ولكن بعد أن أصر القاضي على طلب إجابة محددة قالت «لقد قبلني».. وعمَّ سكوت لفترة قصيرة، ثم دوَّن القاضي هذه الإفادة في ورقة أمامه.

أما هو فهو لم يزل يجهل السبب، لكنه اعترف للطبيب في دردشة عادية أثناء تقطيب جرحه أن ما حدث كان مفاجئًا، حتى أنه كان يغوص معها في قبلة لذيذة قبل أن تضربه بمنفضة السجائر على رأسه.

قال له الطبيب: أها.. هذا عذر منطقي، لا يمكنك أن تقبِّل امرأة هكذا ببساطة وأنت لا تعرف حتى إن كانت تريد ذلك أم لا.

فقال للطبيب من دون تردد: لا لا.. هي تريد ذلك، لقد فعلناها أكثر من مرة، لا أظنها كانت السبب.

ولم يعرف الطبيب ماذا عليه أن يقول، واكتفى بمط شفتيه ومواصلة عمله.
ثم واصل هو حديثه.. أخبر الطبيب كيف أن القبلة بالنسبة له تعتبر شعورًا مستقلًا، شعورًا لا يرتبط بأي شعور آخر.
هنالك الصداقة.. الحب.. الكراهية. وهناك القبلة. أمر قائم بذاته. قال للطبيب.
ثم سأل الطبيب إن كان يحب التقبيل، ولم يعرف الطبيب هذه المرة أيضًا ماذا يجب أن يقول وأسرع في إنجاز عمله.
وكان القاضي في القاعة قد رفع رأسه بعد أن كتب ما قالته له المرأة، كما لو أنه قد انتهى من كتابة مذكرات حياته. ثم سألها: هل هذا كل شيء؟
قالت: لا، سألته بعد القبلة إن كان يحبني، لكن اللعين أجابني من دون تردد: لا.

صورة طبق الأصل

حاول ألا تكون بمستوى عيني، لا تقابلني تمامًا كي لا تشبه صورتي في جواز سفري. صورتي هناك ليست سيئة، لكنها تذكرني بكمية إهانات وطوابير طويلة وحرارة شمس جعلت المكان مليء بالعرق والروائح السيئة والكثير من التأففات والشتائم.
وحين تفحصها رجل أنيق ووسيم وناعم من خلف الشاشة في أحد المنافذ البرية ابتسم وأعاد إليّ الجواز من دون حتى أن ينظر إلى وجهي. إلى هذه اللحظة أتساءل دائمًا عن سبب تلك الابتسامة. لهذا أكره الصور التي تؤخذ لي من الأمام مباشرة.
لكن أيضًا يا صديقي حاول –أيضًا– ألا تكون أسفل من مستوى وجهي. حينها ستظهر ندبة أسفل ذقني. ندبة عميقة. لا أعرف بالضبط وجه الشخص الذي رسم هذه العلامة، لكنني أعرف الأداة التي استخدمها. كانت آخر شيء رأيته قبل أن أستيقظ بعد أسبوع تقريبًا في المستشفى. كانت هراوة سوداء سميكة. وكان التوقيت يقارب العاشرة صباحًا.
خرجت لجلب الخبز ووجدتني داخل مظاهرة تطالب بإسقاط النظام.
قالوا لي فيما بعد إنني كنت محظوظًا، لأن الكثيرين قد ماتوا وعشت أنا.
كان من المفترض أن تكون هذه علامة أتفاخر بها، لكن ما آلت إليه الأمور جعلني أنا والكثيرين ممن هتفوا تلك الأيام نشعر بأننا قد قمنا بعمل غبي.
لذلك حاول رجاء ألا تظهرها.
حاول أن ترتفع أكثر. لكن ليس إلى حد كبير وإلا فإنها ستصبح كصورة صديقي. هل تعرف؟ نحن نشبه بعضنا كثيرًا. حتى إن أمي قد ظنته أنا، حين أروها صورة شخص يجلس على أرض متسخة يمسك ركبتيه بساعديه بين ثلاثة جدران تتسع فقط لجسده النحيل وينظر بوجه متورم من آثار الكدمات إلى ملتقط الصورة. الشخص الذي التقط الصورة لم يرغب –ربما– في أن تتسخ ثيابه، لذلك التقطها واقفًا. أما صديقي فقد كان صحفيًا، يقول فقط ما يجب أن يقال. ولهذا كان هناك.
لدي فكرة: حاول أن تلتقطها من الجانب. سأكون كما لو أنني أنظر إلى الوطن الكبير، أفتح عيني بلطف وحب ووقار، وأبعث الطمأنينة بأن كل شيء بخير.
صحيح أنني سأحتاج إلى بدلة بدلًا من قميصي الممزق هذا، وسأحتاج إلى أن تكون خدودي أكثر امتلاء ونضارة. وأن يكون شعري مهذّبًا. وأن أكون...
المهم، التقط لي صورة وأنا هكذا كما يفعل الزعيم.

سهير السمان
(اليمن)

سيقان بلقيس

كالمعتاد أسمع صراخ جارنا العم حسين، وهو يُنزل لعناته وشتائمه على ابنته الصغيرة بلقيس، وأعرف حينها أنه قد أمسك بها متلبسة بالرقص، فينتابني حزن لا أعرفه إلا عندما لا أراها، فأختار التلصص من نافذة وحيدة في منزلنا تطل على حوش منزلهم، لأراقبها تتمايل بقوامها الجميل، وتدور بسيقانها البضة، تطل بوجهها القمحي الشاحب، ونظراتها البشوشة لترفع نحوي ذراعها فرحًا برؤيتي، وقد ارتدت ثوبها الذي تحب أن تلبسه أثناء الرقص.
كنا نسرق وقتًا للعب بعيدًا عن عيني والدها، نستخدم صفائح البلاستيك أو علب السمن الفارغة الكبيرة كآلات موسيقية، نضرب عليها حتى ترقص لنا بلقيس، فتعلو أصواتنا المتنافرة، وتصفيقنا لوقع أقدامها على الأرض، لم نكن نراها كباقي الفتيات بل كإحدى شخصيات الحكايات الخيالية، لم تهتم بما نهتم به نحن، غالبًا ما تحدق بعينيها الرماديتين في الفراغ لشيء لا نراه، ولكني كنت أتوق لمعرفته.
وصادف وصف أبيها لها -وهو ينهرها بعد أن يراها معنا في الشارع، قائلا: أدخلي البيت يا جنية- هوًى في نفسي، فصرت أدعوها بالجنية الجميلة.. وحين يأتي يوم لا تخرج فيه إلى الشارع، أذهب إلى دكانهم الصغير الذي يشغل جزءًا صغيرًا من مدخل بيتهم، فأجدها تنظف أرضية الدكان، أو ترتب البضائع على الرفوف. أدخل لأشتري الحلوى التي أحبها حين آخذها من يدها وأهمس في أذنها: هل ستخرجين للعب؟ تنظر باتجاه والدها المنكب على مكتب خشبي صغير يراجع فواتير البيع.. وتهز بالنفي رأسها.
يرعبني الوقت الذي يمر دون أن أرى فيه بلقيس، فقد كانت هي الكائن الجميل الذي يحتل بيتهم القديم، بل ويحتل الحي بأكمله، فيصبح صوت الأغاني المكتوم الذي يتسلل من منزلها، ملاذي لأطمئن أنها هنا ما زالت ترقص.
سألتها يومًا حين رأيتها في الدكان:
لماذا يكره العم حسين الرقص؟
- يقول إن الرقص عيب وحرام وقلة أدب.
نظرت في عينيها، ووجها العابس، وقلت لها بابتسامة واسعة:
- ما رأيك.. نصعد الجبل عند أصدقائنا، ونرجع البيت قبل أن يعود أبوك من السوق؟
وافقت بعد أن طمأنتها أننا لن نتأخر.
كان يحيط بحينا جبل تنتشر فوقه بيوت خشبية عشوائية يعيش فيها «الأخدام»، وهم أناس بشرتهم سوداء، حياتهم تثير فينا الشغف والنشاط، كانوا أشبه بالغجر، وكان صعود الجبل ومراقبة أولئك الأخدام متعة بالنسبة لنا، تمتعنا مشاهدة مشاحناتهم وأحاديثهم، وغنائهم ورقصهم.
كانت منازلهم عبارة عن صفائح من المعدن، وقليل منهم يمتلكون منازل مبنية من الطوب القديم، وبعضها الآخر من حديد الزنج الذي يصدر صوتا مع الرياح. وهو الصوت الذي حين أسمعه

أثناء الليل أتخيل وكأن بيوتهم يسكنها الجان.
أمسكت بلقيس من يدها ونحن نصعد الجبل، فكان للشمس رذاذ يتألق على وجهها.
بدأت تركض خلف السحالي الصغيرة التي تخرج من جحورها وهي تسألني:
لماذا يتغير لونها؟
تغير لون جلدها حتى لا يراها الأعداء.
– ماذا لو غيرت جلدي أثناء الرقص حتى لا يعرفني أبي.. ضحكنا معًا عاليًا.
وصلنا إلى بيوت أصدقائنا، وانضممنا إلى الأولاد والبنات، لعبنا ورقصنا كثيرًا وكنت فرحًا برؤيتها وهي تحلق بساقيها وسط أغانيهم، تكررت زياراتنا إلى هنا، فقد كان عالمنا السري الذي نهرب إليه. ولم يدم الأمر طويلًا فقد تركنا الحي بعد فترة من الزمن، بسبب نشوب الحرب، ووصول المعارك إلى المدينة الحالمة، فغادرنا إلى العاصمة واتسعت المسافة بيني وبين بلقيس، وظل خيالها يرافقني طويلًا، فلم تكبر بلقيس مثلما كبرت، بل ظلت ساقاها تحلقان مع أفكاري، تنتشلني من جمود الوقت، وتبقيني على أمل جديد مع الحياة.
...
وطال أمد الحرب، وبعد أن أكملت تعليمي الثانوي، أخذوني إلى جبهة القتال، ولا يزال الناس ينزحون من مدينتنا القديمة إلى العاصمة، وأنا على أمل أن ألقاها يومًا أمامي هنا..

وأُخذت لأكون ضمن كتيبة عليها أن تتجه نحو المدينة القديمة، لتحريرها من الميليشيات، وتسللت ليلًا مع سائق شاحنة يسكنُ هو أيضًا على مشارف حيِّنا القديم في المدينة، كان يعرف أغلب سكان حارتنا، وسألته عن العم حسين:
– اللّه يرحمه، قُتل.. وبقيت عائلته في نفس منزلهم القديم بعد أن رمموا جزءًا منه.
كنت متأكدًا أنها على قيد الحياة، بعد أن سمعت بأنباء القذائف التي دمرت العديد من المنازل في حيِّنا، لن تموت بلقيس أبدًا، كان كل شيء داخلي يحرسها، ستحلق بها ساقاها وتبتعد عن الأرض الرمادية، قالتها يومًا لي: حين أرقص لا أشعر بالأرض تحت قدمي..
أنزلني السائق على مشارف الحي مع بداية النهار، ودخلته بلبسي المدني، كي لا أثير انتباه الجماعات المسلحة المنتشرة في مداخل الحارات، وقطعت مسافة كبيرة وسط آثار الدمار الذي لم يُبق في تلك الشوارع سوى نباح الكلاب المتشردة، والهواء المتلئ برائحة الموت، وصوت الرصاص المتقطع بين الفصائل المتحاربة..
سرتُ وأنا أحمل بندقيتي كما لو أنها آلة كمان، سألهبها برقص بلقيس، ووصلت إلى شارعنا القديم، وأمام باب دكانهم وقفت باتجاه شابة، ذات بشرة صفراء، تجلس فوق كرسي متحرك، تنفض عن بعض البضائع المتبقية على الأرفف غبار المعارك..

سيناء الروسي
(اليمن)

تجاعيد وغيومٌ داميةٌ

تجاعيد

يصدر أبي أنينًا متقطعًا يصل إلى مسامعي مضطربًا وموجعًا، قناع «الأكسجين» لا يكاد يغادر فمه، تجاعيد الزمن تحيط بوجهه الدائري بلا استحياء، كأنها تشهد حقبةً من التاريخ الذي عاصره. شعره الكثيف، الذي ورثه أخي، لا تزال فيه شعيرات سوداء تعلن تمردها على الحياة.

في الليل نتناوب أنا وأمي وأخوتي على السهر بجانبه، تكاد أنفاسه تغادره بين الفينة والأخرى، يُخرج من صدره زفرات ألم حادةٍ، ينظر إلينا بعينين غائرتين متوسلتين، أحاول الصمود أمامه، أتظاهر بالقوة وألقي عليه كلمات مطمئنة بأنه سيكون بخير، أبتسم مرغمةً، حين يشد على يدي بيده الواهنة التي فقدت قوتها مع المرض، أنظر إلى والدتي التي تجلس إلى جانبه الأيمن، ولا تزال يدي حبيسة يده، تفيض عيناها دموعًا صامتةً، لا يراها والدي، تمسحها بكفها الأيسر، ينبض قلبي بالألم، وأشعر بنزيف دمه يصل إلى حلقي، يتخثر شيءٌ ما في فمي، أمرر لساني حوله وأتذوق صدأً مرًّا. أقاوم رغبةً ملحةً بالانهيار والصراخ، رغبةً بانتزاع مرضه، وزرعه في جسدي.

يغمض عينيه وينام، أطبع قبلةً على يده بعد أن سحبتها بهدوءٍ، أجري إلى غرفتي وأنخرط في بكاءٍ طويل، تحتضن الوسادة كل الكبت الذي استجمعته أمام والدي، القوة وتصنُّع الابتسامة في مرأى عينيه، أخلعهما وأنتحب، أنتحب بمفردي بلا حولٍ لي ولا قوة، يؤرقني مرضه، بل أكاد في أحيانٍ كثيرة، أسخط، وسرعان ما أعود إلى رشدي وأستغفر اللّه في سري.

يخبرنا الطبيب أن حالة والدي تزداد سوءًا، وأن علينا نقله إلى المستشفى بأسرع وقتٍ ممكنٍ، وبطبيعة الحال يجب أن نكون مستعدين لأيِ شيءٍ سيئ. يرفض والدي الذهاب، نتوسل إليه بأعين دامعةٍ، وقلوبٍ توشك على الانهيار، ينتصر بالنهاية عناده.

أفكر: «وما جدوى العيش بدونه؟!» الأمر سيان بالنسبة لي. أمشي من أمامه، وأندس في حضن والدي تاركةً لدموعي الحق بسقوطها كيفما تشاء. تنتزعني من حضن والدي يد أمي الرقيقة على كتفي، تشير بيدها إلى الهاتف، أنهض وألتقطه من يدها، وقبل أن أرى اسم المتصل، يصلني صوتها بوضوح:

– رغد، كيف حالك؟

ألتفت إلى الخلف، أرى والدتي بالقرب من أبي، الذي لا يزال نائمًا والمرض اقتات نصف جسده.
أخرج وأوصد الباب خلفي بهدوءٍ، بنبرةٍ موجوعةٍ أرد:
– أشعر بالموت، أنا متألمة.
"أبكي بلا توقف" وتزداد شهقاتي ارتفاعًا.
تبكي هي الأخرى، وبعد لحظاتٍ أسمع صوتها ينساب ببطءٍ:
– هوني عليك، سيكون بخير، لقد مرضنا جميعنا، والحمد للّه نحن بخيرٍ الآن، أدعو اللّه بأن يزيل المرض عنه.
لطالما كان والدي يعتبرها ابنته، كان يحبها مثلما يحبني، وكانت هي لا تقل مشاعرًا عنه، تراه أباها الذي فقدته منذ أن كانت طفلةً.
– يا رب، يا رب.
من بين ضلوعي تسللت نهدةٌ قادرةٌ على إخراج دب من سباته الشتوي.
أغلقت الهاتف بعد أن أخبرتني بأنها ستزورنا غدًا.
عدت أدراجي إلى غرفة والدي، وضعت رأسي تحت قدميه وغبت في نوم عميق.
يشتد مرضه فأفزعُ، يستجدي الهواء في أحايين كثيرةٍ، يوصل أخي قناع الأكسجين إلى فمه وأنفه بعد نفاد الأولى، يغمض عينيه ويستسلم، ويعود الدم أدراجه عبر أوردتي إلى جميع أجزاء جسدي.
أظل أترقب بخوفٍ الأيام والساعات التي تمر مثقلةً وكئيبةً، يتماثل والدي للشفاء أوقات ضئيلة، وقبل أن يستبد بي الفرح، أراه مرةً أخرى طريح الفراش!
يصيب جسدي الخدر، وتثقل كاهلي الهموم والأوجاع، كالمشلولة لا أجد ما أفعله سوى التضرع إلى اللّه في كل وقت.
يمر يومٌ وآخر، يستعيد والدي عافيته شيئًا فشيئًا، نرى النور من جديدٍ يغوص أرجاء المنزل، يقودنا الفرح في رحابه وحين تغمرنا السعادة، تصاب والدتي بالمرض، حالتها الصحية تزداد حدةً، يغمرنا الحزن والوجع، نراقبها في ألم من الزجاج الموارب لباب العناية، كل الأجهزة موصلةً إلى جسدها المسجى في سرير أبيض، ترقد فيه منذ ثلاثة أيام.
نتشبث بخيط أملٍ زائفٍ، أحدث نفسي باستمرارٍ: «ستجتاز المحنة، ستكون بخير مثل أبي، ستتعافى».
يدخل الطبيب إلى غرفة أمي، بعد أن استدعته المرضة بشكلٍ طارئٍ، يقفز قلبي إلى القاع، ويرتجف جسدي كلهُ، أرفع يدي إلى السماء والغصة تخنقني، أسقط على ركبتي وأصرخ بالوجع.
تخرج المرضة مرةً أخرى، أرفع رأسي إليها وبأعين مملوءةً بالدموع أقترب منها زاحفةً، وقبل أن تفتح فمها يخرج الطبيب، وبنبرةٍ هادئةٍ ممزوجةٍ بالألم يلقي بخنجره إلى صدري:
– «البقاء للّه».

غيومٌ داميةٌ

صراخٌ مفزعٌ، ذاك الذي انبعث من غرفة أبويَّ فجأةً؛ لسعتني القشعريرة وأحسست أن قلبي يكاد يتوقف. أندس في فراشي كل ليلةٍ محملًا بكميةٍ من التعنيف النفسي، والشعور المتراكم بالكراهية والوحدة. الانكسار يعلو قسمات وجهي حين أشاهد طفلًا مع أبويه في الحديقة المجاورة لمنزلنا يلهوان ويضحكان، أتوارى خلف النافذة، أسقط بكلي، أضع يدي على ركبتي وأجهش بالبكاء لأستيقظ بعد فترةٍ طويلةٍ من غيبوبة النوم وما زلت قابعًا في مكاني.
أفكر بأنني لن أصبح على شاكلة والدي، شخصًا منبوذًا، متعجرفًا. بل سأكون أكثر عطاءً وحبًّا.
أتضرع إلى الرب كل ليلةٍ أن يقذف في قلب والدي الحنان الذي لم أذق شعوره آن هذه اللحظة.
عمري الآن خمسة عشر عامًا تقريبًا، ما زلت أعيش في منزلنا المكون من طابقين، مع والديَّ اللذين لم تتغير طباعهما إلا للأسوأ، فبعد إنجاب أختي الصغرى لم يزدد الأمر إلا سوءًا.
ليلة الأحد من كل أسبوعٍ، كالمعتاد يذهب والدي مع والدتي إلى المقهى الذي يبعد كيلومتراتٍ عن منزلنا؛ (هكذا يزعمان!).
قلت وأنا أهم بلبس حذائي:
– هل يمكنني المجيء معكما؟
بصوتٍ واحدٍ ودرجاتٍ متفاوتةٍ في النبرة:
– لا.
– هل ستذهبان لاحتساء "البيرة"؟



قلت بدون أن تقع عينيَّ على أيِّهما (كنت أعلم بأنهما يفعلان ذلك مرارًا، فالرائحة التي تنبعث من جسديهما كل ليلة أحد كافيةٌ لتصديق ظنوني).
غادرا من أمامي بدون أن ينبس أحدهما ببنت شفة. كخرقةٍ باليةٍ تجاهلاني ومضيا إلى مشوارهما بعد ليلةٍ حافلةٍ بالشجار.
أيقظني من سباتي أصوات الكلاب والمطر الغزير الذي كان شديدًا تلك الليلة.
رفعت ذراعي إلى المنضدة لأتحقق من الوقت؛ (الرابعة فجرًا)، كان ضوء خافتٌ قادمًا من العدم، وقلبي يدق مثل طبلٍ، شعرت بالخوف لبرهةٍ، أغمضت عيني محاولًا ردع ذلك التفكير.
مع أول خيوط الضوء وصلتني رسالة من أحد الجيران يطلب مني الذهاب إلى الحانة الموجودة في الشارع المقابل.
نهضت على عجلٍ، ارتديت لباسًا شتويًّا. كان قد توقف المطر، لكن البرد كان قارسًا، وبعض قطراتٍ تسقط على روحي، لتزيل آثار آلامٍ زرعت منذ الصغر.
حين وصلت أغمضت عينيَّ وفعلت كما أفعل في المواقف البائسة. سقطت، شبكت ذراعي وشددت بقوةٍ على رأسي بين ركبتي، كنت أرتجف كورقةٍ، وخائفًا كغزالٍ يهرب من أسدٍ جائعٍ لم يحصل على فريسته بعد.
فتحت عينيَّ رويدًا رويدًا، لأتأكد من أن ما رأيته كان حقيقيًّا. أمي وأبي ملقيان على الأرض، الناس حولهما ينظرون بلا مبالاةٍ، كأنهم يشاهدون عرضًا سينمائيًّا صامتًا؛ يرفعون مظلاتهم فوق رؤوسهم المريضة، ويصوبون أعينهم تجاه جسد أبي الملقى بإهمالٍ؛ الجسد الذي طالما كان شامخًا متعجرفًا، سقط في جوف الظلام، ولا أحد يعلم سبب ذلك.
أنصت لأولئك الذين رأوهما ليلًا من خلف زجاج النافذة، يقول أحدهم:
"جرعة كحولٍ زائدةٌ قضت عليهما". وآخر يقسم "بأن الرجل خنق زوجته، إلى أن فارقت الحياة! وقتل نفسه بعد ذلك"! دفعتني قدماي إلى الخلف، حينها تشجعت ونظرت نظرةً أخيرةً بعينين جاحظتين غير آبهٍ بشيءٍ!



لارا الظراسي
(اليمن)

جِئْتُ بِعَارِ السّرِقَة



الأعراسُ في قريتنا طقسٌ شبهُ يومي، كُلُّ أسبوعٍ يُزَفُّ ثلاثة شبان أو أربعة أو أكثر.. أمر عادي كتعاقب الليل والنهار، يبتهج الناس، لكن.. لا بهجة تعلو على التي ترافق صرخات طفل يولد.

شيخ القرية يقول: قريتنا عزيزة.. الذرية فيها أمرٌ عظيم، نسبنا صافٍ طاهر، نساء القرية يشتهرن بالعفة ليس كل من قذف بهن الماء نبتث له ذريه! إنهن عزيزات كالمطر، يكفي لكل عائلة طفل أو الحلم به، هكذا كان يصبِّر الناس في خطبة كل جمعة تزور أيامنا.

قصتي بدأت عندما تزوج «التاجر صالح» خمس نساء قبل أختي فاطمة، ولم ينجب، لهذا اختار أختي الكبرى لأنها صغيرة لم تكن تجاوزت وقتها العاشرة، وقد تهب له مع الوقت الذرية التي يحلم بها، عشرة أعوام من الزواج ولم تستدر بعد بطن فاطمة الملتصقةُ بظهرها.

قرر "علي الخباز" الرجل الستيني أن يتزوج أم فاطمة التي تجاوزت الأربعين، وبعد قمرين في السماء، زغردت القرية فرحة بحبل أم فاطمة، فرح الجميعُ إلا التاجر صالح الذي صمت طويلًا، وهو يفكر ويتساءل: من أحبلها؟! قالت فاطمة ضاحكة: العجوز علي.

رفض زوج فاطمة
الفكرة، صرخ: كيف
تحبل الحرمة العجوز؟!
وكيف لخباز أن يكون أكثر
فحولة مني أنا التاجر الأربعيني؟!
متى جاءت أمك لزيارتك أيتها الغبية؟
قالت: كل يوم تأتي لي، أنا وحيدتها.
ضحك الزوج وهو يصرخ: لقد سرقتني أمك
ياغبية، سرقتني! سرقت جنينك، وتتباهى الآن
أمام القرية أن الخباز العجوز جعلها تحبل.
الزوج الغاضب حرم فاطمة أن ترى أمها مرة
أخرى حتى لا تسرق منها الأطفال من جديد،
قال يومها وهو يصرخ بعلو صوته في القرية
يعلن تبرؤه هو وزوجته من أم زوجته الساحرة
وعجوزها الخباز: زوجتي لن ترى أمها
الساحرة، لقد سرقت طفلي من بطن ابنتها
لتحشره عنوة في رحمها النجس، وتهديه
لزوجها الجديد.
هكذا حُرِمت أمي من ابنتها، أمي تبكي
ليل نهار، ترسل الأهل والأقرباء لإقناع
الزوج الغاضب أنها فقط تريد أن تراها،
لن تتحدث معها، فقط تريد أن تتكحل
بها، ولكن كلما زاد تكور بطن أمي زاد حقد زوج
فاطمة.
كانت أمي تحملني في بطنها وتذهب لجيران فاطمة،
تلصق أذنها في الجدار تتمنى أن تسمع حسيس
خطوات فاطمة.. ضحكتها.. صوتها، تبكي وهي
تمسك الجدار تتوسل له أن يسمعها صوت طفلتها
الغائبة.
ولدت أمي صبيًّا، جئت إلى الدنيا بعار السرقة،
وبحنين إلى سماع صوت فاطمة (أمي كما يقول
زوجها وأختي كما تقول أمي).
عشت عشرة أعوام لم أرَ فيها فاطمة، ولكنها
حاضرة في قصص أمي ودموعها، وشوقها الذي لا
ينتهي لطفلتها.
مات أبي، وبعدها بأعوام مات زوج فاطمة، يومها
ذهبنا لزيارتها، كانت هذه المرة الأولى التي أراها:
امرأة ثلاثينية لا تشبه قصص أمي عنها، ليس لها
ضفيرتان ولا خدود دائرية، لم تكن نحيفة كما
قالت أمي، وجدت امرأة تحمل ذات العيون التي
أحملها أنا وأمي.
ارتمت أمي تحت أقدام فاطمة تلثمها وتبكي،
وارتمت فاطمة، ونسياني، كنت سعيدًا وأنا بين
أُمين.

نجاة باحكيم
(اليمن)

انعكاس

أنظر إليها بتمعن، تشبهني كثيرًا لا فرق بيننا ربنا تكون أنا!
تسير معي أينما سرت أو توقفت، لا تفارقني مطلقًا. أسألها عن اسمها؟ تُعيد لي السؤال! في نفس اللحظة ننطق معًا. أكرر السؤال، لها نفس حركات شفتيَّ، نبرات صوتي نفسها، أيقنت أنها أنا.
أنظر إليها بصمت مثلما تنظر إليَّ، كلانا تقرأ أفكار الأخرى، متشابهتان في كل شيء!
ننظر لبعضنا باشمئزاز وتعجب! أشعر بالضيق من وجودها كما تشعر بالضيق مني.
أتساءل مع نفسي: يا ربي، كيف لي بالخلاصِ منها؟!
أوجه لها كلماتٍ جارحة، يتردد صداها في أذني! أغمضُ عينيَّ، أشعر بكيانها يقف أمامي، ننام معًا، نستيقظ معًا، نؤدي كل وظائفنا بنفسِ الحركات بتوقيتٍ واحد! لا يراها أحدٌ سوايَ.
ذهبت إلى الطبيب النفسي أشكو له حالي، كانت تجلس جواري، أحدثه، وتحدثه بما أقول! نتفوه معًا لكنه لا يراها! أشير نحوها بسبابتي ولا يرى، أقترب منها، فتغوص كفيَّ بداخلها، كما تغوص بداخلي. أعطاني بعض المسكنات أبتلعها كل مساء، أجدها أمامي تبتلع نفس المسكن في الوقت ذاته.
وقفتُ أمام المرآة، وجدتها تقف إلى جواري وعاكس صورتينا بالداخل، نظرتُ باندهاش: إننا أربع.

مددتُ كفي نحوها أتحسس جسدها، في الوقت الذي كانت تتحسسني فيه! قررتُ تجاهلها، وسرتُ أذرع الغرفة دون النظر إليها، هي كذلك لا تنظر إليَّ.
ظلَّ تفكيري عالقًا بها حتى بلغ الضيق مني مبلغه، قررتُ أن أدبِّر لها مكيدة، أو أن أتخلص منها وهي نائمة، خشيتُ أن تتخلص مني بنفس طريقة خلاصي منها، لم تغفُ عينيَّ عنها للحظة، كلانا تترقب الأخرى بحذر تخشى الغدر.
انتظرتُ حتى انبلج نور الفجر، ذهبتُ إلى مشعوذِ ذاع صيته، كانت معي خطوةً بخطوة، نتحدث للمشعوِّذ معًا، سُررتُ حين رآها، لكنه لم يعد يعرف من يصدِّق منَّا، تارةً ينظر إليَّ وتارةً إليها، كلانا تريد الخلاص من الأخرى، نتحدث بكل صراحة، تدمع أعيننا، الانفعالات ذاتها وتعابير الوجه الحزينة.
استدعى رفاقه من العالم السفلي، يهذي بألفاظ غير مفهومة، ونحن نترقبُ بلهفةٍ لما سيقول، سقانا شرابًا لاذعًا، ابتلعناه دفعةً واحدة كما أمر ظننته مسمومًا لوهلة؛ لكن انبثق لديَّ احساس بأنها من ستصابُ بالأذى، فأنا الأنثى على أرض الواقع وهي السراب، مرَّ وقت قصير وأيٌّ منَّا لم تصب بأذى، اعترته علاماتُ أسى حين عجز عن إيجادِ الحل! طأطأ رأسه وأشار بسبابته نحو باب الخروج، خرجتُ وهي برفقتي، تفاقم حجم الضيق لديَّ، فذهبتُ أشكوها لأحد أئمة المساجد: أنفاسها تؤذيني كلهيب الجمر، وأُفضِّل العمى على أن أراها. كتب لي على ورقة وأخفاها، أن أتظاهر بالموت، دون أن يعلم أحدٌ بذلك، ويتم تغسيلي وتكفيني وعمل كافة مراسيم الجنازة، ستكون معي خطوةً بخطوة، وحين يضعوني في القبر أنهض لأعاود الحياة بدونها، فهي قرينتي ولا بد لها أن تتلاشى بين التراب.
شعرتُ بضيقها مني كما أنا منها، وكأن لا ذنب لها في وجودها معي! بدأ قلبي بالإشفاق عليها، لكن لا بد من حسم المصير. تظاهرنا بالموت معًا، ترمقني بابتسامة ماكرة، وتلك السيدة تقوم بغسلي وتطييبي، وهي إلى جواري لا يراها أحد دوني، ظن الجميع أني ميِّتة، ودموع من حولي في انهمارٍ مستمر، كنت أسمع أصواتهن وشعرتُ كم أنا محبوبة، نادت إحداهن:
– فليأتِ من يحمل الجنازة للتو.
تفرقت النسوة، وحُملتُ على الأكتاف وهي متمددة إلى جواري! صلوا علينا وأخذونا إلى قبرٍ تم حفره، نرقب بعضنا دون حديث، أصوات التهليل تتعالى، الناس من حولنا سائرون، وصلنا إلى المقبرة، وكلي سعادة بأنها ستتلاشى في جوف الأرض، وضعونا في قبرٍ واحد، تشاجرنا، تشابكت أيدينا، فرَّ الجمْعُ هلعينَ حين رأوني أتشاجر مع الفراغ، لم يبقَ أحدٌ سوانا، تعاركتُ معها في المقبرة، تتقاذف أجسادنا القبور المتناثرة، سيارة الشرطة وصلت إلى المكان، تم تقييدي وهي معي، أصرخ:
– أبعدوها عني، لقد تعبت منها. لكن ليس من مجيب!
صدرت مني تنهيده خانقة حتى كدتُ أفقد وعيي، قررتُ تجاهلها البتة، أغمضتُ عينيَّ، أشعر بأنفاسها تلاحقني، افترشتُ سجادة الصلاة، صليتُ صلاة انفراج الضيق، أكثرتُ من الدعاء، رأيتها تصلي جواري وتدعو لي بالزوال، بمثل ما كنت أدعو عليها.

نجيب التركي
(اليمن)

خصلة شاردة

قصصته.. بعد تجاوزي السادسة والثلاثين قررت التخلص منه، من ثم رميه في سَلة المُهملات.
في كتابٍ ما، قرأت: «كُلما تَخلص الإنسان من الشَّعر كان أكثر تَحررًا من حيوانيته»، وبما أن لي جارةً تُشاركني الأسى والفرح، أريتها الكيفية التي صار بها شَعَري بعد القَص، ألصَقَت كَفها اليُمنى بِشَفَتيها، أصدرت شهقةً أعقبتها بـ: يا ملعونة! لم أكترث كثيرًا بما قالته، أو حتى ما كان سَيصَدُر من أفواه أخواتي.
زوجي مات، حُريتي بيدي، لن أتنازل عَما بدأته، أعرف خُطواتي جيدًا (جريئة). المجتمع ذكوري، هَمه إشباع رغائبه اللامحدودة.
في رواية: (أحمق وميت) قرأت عن إمكانية بيع الشَّعر بقيمة جيدة، أعجبني الموضوع، ولأني مُحتفظة بحُزمةٍ مِنه، اتصلت بمعظم صديقاتي ليُطلعنني على مكتب يُمكنني من خلاله التفاوض في عملية شراء الشعر وبيعه، خاب أملي عندما أخبرتني تهاني: «إما أنكِ معتوهة، أو أنكِ خارج نطاق كوكبنا المعاش».
بلمسة عصرية، تولت السبابة إغلاق المكالمة، لم أقفل بعد أمَلي في وجود مُهتمين بهكذا أشياء.
جَمعت ما تناقلته الأفواه عن القَصة، كانت ما يقارب ثلاثة آلاف صفحة، ومتى ما واتتني الفرصة أعود له، لأصدر بعض القهقهات التي سرعان ما تتحول إلى ضحكات هستيرية، وفي أحايين كثيرة، أُحدثُ نَفسي بتعقلٍ أكثر، لمَ لا أُلملم ما جمعته، لمَ لا أصبغ عليه مِن نِعَمي ومَلَكتي؟ من ثم أصدرهَ في رواية تحمل عنوان (خُصل شَاردة)! فكرت مَليًّا، بَلورت الفكرة. أنا حاليًا بِصدد تجميعها لتتسلمَها مُدققة لغوية.
نَسيت أن أعرفك بنفسي، ملهوفة كتب، ومشروع كاتبة، تدرجت في السن حاملةً اسمان، أحدهما أجمل من الآخر، في البيت «فِتنة» وفي خارجه يصرون على توجيه الاتهام بدعوى الافتتان، مع ذلك يَصيخون السمع عند سماع أحدهم يتنغم بمناداتي بـ»فتَونة»، بين هذا وذاك، ليس ثَمة اختلافٌ يُذكر، وليس لديَّ ما أقدمه للاعتراض، أو حتى ما يُمكنني الاستئناف من أجله، والدي محدود الدخل، له منكبان عريضان، أمي ذات جمالٍ روحي لا يضاهى، أخواتي التسع يَملن كُل المَيل نحو كاظم وأناقته، وفي المساء يقفن في حلقةٍ دائرية، أكفهُن بِصدر آلاتهن الموسيقية. مُشكلات وهجًا يُحاول اختراق عالمِ سوداوي المعالم.
في إحدى صالات الأفراح، ذهبت مع بعض أخواتي لأرى بعيني، وأسمع بأذني، نساء كثيرات يتحدثن عن شَعرَي وقَصته، لم يخبرنني مباشرةً بذلك، لكنني أدركت بفطنتي الأنثوية، ما يعتري في دواخلهن من غِبطة غير معلنة، وحَسد قد لا أنجو من عواقبه في المستقبل.
تلك الصالة مُترعة بِشتى ما يَشتهي الرجال مُشاهدته، نساء ملفوفات كعرائس في ورق الهدايا، خُصور نحيلة وممتلئة، وجوه مستديرة، نهودٌ بارزة، أعجازٌ صَلبة وأخرى متماسكة، وروائح أجساد، ما شممتُها قط، إلا واقشعر لها

بدني، وأجمل ما جال في خاطري، تذكري لرواية (العطر) وحَدس بطلها.
شاهدت الكثافة الشعرية المُتكتلة على رؤوس النساء، كِدتُ أمقُتهن، عَدلت عن ذلك بعد رؤيتي لطفلة في السابعة تقريبًا، ملامحها بريئة، ترتدي باروكة نُحاسية اللون، دققت النظر، جُلت بعيني مَليًّا، شَعر جَفنيها، حاجبيها، وفراغ كبير في مُقدمة رأسها غائب عنه الشعر تمامًا، تراجَعَت للوراء قليلًا، ربما خَافت، أخَذت بيدها على عَجل، امرأة كانت مُهرولةً نحوها، أدركت بفعل النظر، وهو المصدر الرئيسي لمعلوماتي حول الوقائع، أنها أمها، بفعل الاحتضان الذي أعقب اللهفة، وأن البنت مصابة بمرض السرطان المُبكر نتيجة لخلو جسمها من الشعر تمامًا!
هدهدت نفسي بعد ذهاب البنت، التي كانت تتمتع بجمالٍ أخاذ رغم عدم ما لي بأنها ليست طبيعية مائةً بالمائة، كان الوضع كغُدة أفرزت عِدة قطرات من الدمع المخنوق في الحلق، وفي لحظة الانصراف، عُدت إلى مكاني أمام عازفة العود المُنسدل شعرها على كتفيها والمُتدلي فوق فتحة صدرها الكبير، تعبت من ملاحقة العيون لي وكأنني شاذة، أبحث عن مُريد يأخذ بيدي، ويضغط على صدري ليتأكد من اتزاني، وعدم ميول جسدي تجاه حائط يكترث بسماع ما يقلنه.
بعد بَحثٍ وسعي أُشكر عليه، تلقيت مكالمة من مَحل كوافير مرموق، أسعدني الاتصال، وملأ جعبتي هِمةً وعزيمة، وزعت رَقمه على بضع الصديقات ليتأكدن من صاحبته، ترصدًا لأن يكون هناك مقلب أو ما شابهه، بعد التحري، التقيت بهن بعد الظهر في صحن المركز الليبي، اتسعت أشداقهن وقلن بالصوت الواحد: يريدون مِنك إخبارهم عن نوعية الشامبو الذي كنت تستخدمينه!
بدأ وهج الأمل يَقل، أمام المرآة وجدتني أُشبه الرجال كثيرًا في قَصتي، لا يهم، حَدثت نفسي وأنا أنعطف يسارًا!
بفضل عالمنا الافتراضي، أشَرت لِعدة أصدقاء في منشور فيس بوكي عن رغبتي في بيع ما لديَّ من شعر، ولأنني لم أُشكل كلمة شَعر فَهمها البعض على أنها شِعر، صديق واحد من ألمانيا دخل إلى الخاص، حَدثني عن محلات حيث يسكن مُختصة بما نشرته، أخذ رقمي، ولم ينتج عنه للآن، سوى بضع رسائل غرامية واهنة. لم يزل دكان «مقبرة براغ» يتراءى أمامي كُلما فَكرت بالعرض والطلب. مواد بلاستكية يُعاد تدويرها، روث حيوانات يُخلط بمواد مُعينة لينتج عنه حِجار آجر، كل شيء في الوجود بإمكاننا بَلورته وإعادة صياغته، فكر، دين، طبيعي جِدًّا تفكيري هذا، على الأقل من وجهة نظري، لكن الشيء غير الطبيعي، عدم تقبل مَن حَدثته بِمقترحي وقوله بالحرف: يُعلق السياسيون أخطاءهم على زوايا بيت المقدس، ويتمسك المثقف بحياديته تجاه ما يدور، وأنتِ ستظلين تحت رعاية البحث حتى يَرتد عَليكِ شَعرك.

وجدي الأهدل
(اليمن)

الرصاصة الوردية

منذ فترة قريبة احتفلتُ بعيد ميلادي الستين. عندما أستعرضُ حياتي بحلوها ومرها، أدرك أنني قد حققتُ كل الأهداف التي سعيتُ من أجلها: صرتُ غنيًّا، ولديَّ عائلة رائعة، وأحظى بمكانة رفيعة في المجتمع، وصحتي ممتازة.
من ماذا أشتكي؟ لا أشكو من شيء، أنا مغمور في السعادة من أخمص قدمي وحتى ناصية رأسي، لا أُعاني همًا ولا قلقًا، وكل أموري في الحياة تمضي على أحسن وجه.
لكن، وآه من لكن هذه، هناك شيء ما غامض في نفسي، يُلح عليَّ بأنني ما زلت محتاجًا لشيء مختلف، لتتكامل شخصيتي.
السعادة ليست هدفنا في الحياة، هناك هدف أبعد من السعادة، فالسعادة متوفرة في الجنة، ولكن الإنسان الأول قرر –ولا يزال هذا القرار صائبًا– أن السعادة ليست الهدف النهائي للحياة، وحين اكتشف الإنسان هذه الحقيقة، تخلى طواعية عن حياته السعيدة في الجنة، وقرر أن يأتي إلى هنا، ليبحث عن شيء أكثر سموًّا ونبلًا من السعادة.
لا شيء أسمى من السعادة سوى الحب.. نحن نتخلى عن سعادتنا الساذجة، ونقبل بكل أريحية أن نعاني من آلام الحب المبرحة.
ربما شعر جدنا الأول بهذه الحاجة الماسة للحب، وأراد أن يبحث عن امرأة أخرى في الأرض.. ربما كانت هذه المرأة الأخرى موجودة، ولكن حواء سبقته إليها وقتلتها! ورغم أنه لم يعلم بوجودها، إلا أنه ظل طوال حياته يشعر بهذا الفقدان.
أتذكر أنني في سنوات المراهقة أحببتُ فتاة حبًّا جارفًا، ملأ عليَّ كياني كله، ولكن لسوء الحظ فرقتْ بيننا الأقدار، وذهب كل واحد منا في اتجاه مغاير. ذلك الشعور بالحب المزلزل الذي ينتزع الآهات من الضلوع، هو ما أفتقده الآن، وأعي أن حياتي ناقصة بدونه.
لكنني من ناحية أخرى لم أعد ولدًا لكي أتورط في تجربة حب ملتهبة.. لا سني ولا وقاري يسمح لي بشيء من ذلك. لقد تجعَّد جلدي، وتساقط شعر رأسي، وانحطتْ قواي الجسدية، ولم يعد فيَّ شيء من رونق الشباب.
لذلك، ذهبتُ إلى عيادة واحد من أشهر الأطباء النفسانيين، وطلبتُ منه أن يصرف لي دواءً يمد جسمي بالمواد الكيماوية ذاتها التي نستمدها من الحب. ضحك الطبيب وقال إن هذه الحبة لم تُكتشف بعد! سألته ماذا يحدث للجسم عندما نقع في الحب؟ قال إن الجسم يفرز كوكتيلًا عجيبًا من الهرمونات: الدوبامين، السيروتونين، الأكسيتوسين، الأدرينالين، النورأدرينالين، والفاسوبريسين. قال إن مجموع هذه الهرمونات هو الذي يمنحنا ذلك الشعور الرائع المسمى بالحب.

عرضتُ عليه مبلغًا كبيرًا في مقابل أن يقوم بتركيب عقار دوائي يحتوي على الهرمونات الستة في حبة واحدة، نظر إليَّ بعينين متسعتين، وأومأ برأسه موافقًا، أخرجتُ دفتر الشيكات، وأعطيته دفعة مقدمًا.

بعد شهرين اتصل بي، وقال إن الحبة الوردية جاهزة. رقصتُ طربًا، لقد صار بإمكاني الحصول على تلك الإفرازات الكيماوية التي يسببها الحب بطريقة صناعية، دون الحاجة إلى خوض تجربة حب واقعية.

ركنتُ سيارتي على بعد شارعين من عيادة الطبيب، وكأنني ذاهب إلى موعد غرامي، وأخشى أن ألفت الأنظار!

في تقاطع سبأ كانت هناك نقطة أمنية تفتش السيارات العابرة. أتت سيارة دفع رباعي غاصَّة بالمسلحين، لم يسمح لهم الجنود بالمرور، وطلبوا منهم تسليم أسلحتهم.

تعالى الصياح وتطايرت التهديدات من الجانبين، فوقفتُ أراقب تطورات الموقف. فجأة نزل أحد المسلحين من الباب الخلفي للسيارة وفتح نيران بندقيته على الجنود، فسقط أحد الجنود قتيلًا، وبدأ تبادل كثيف للنيران، انتشر المسلحون وأغلقوا الشارع، ورمى أحدهم قنبلة يدوية على سيارة الشرطة، فانفجرت محدثة دويًّا مرعبًا، وتصاعدت منها ألسنة اللهب وأدخنة سوداء.

وسط هذا الجحيم كانت هناك امرأة ساقطة على الرصيف مضرجة بدمائها، وبنت عمرها ست سنوات قاعدة بجوارها تهزها وهي تبكي.

ترددتُ بضع ثوانٍ ثم شجَّعتُ نفسي وعدوت باتجاه الطفلة، حملتها وضممتها إلى صدري، ثم جريتُ بأقصى ما تسعفني به قدماي.

وصلتُ إلى موقع آمن، حيث تجمع عدد من الناس، أنزلتها على الأرض، وطلبت من سيدة مسنة أن تعتني بها، كانت لا تزال تبكي بشدة، ولكنها لم تصب بشيء.

شعرتُ بحكة في ظهري، أردتُ أن أحك ذلك الموضع، ولكنني تهاويت فجأة جاثيًا على ركبتيَّ. سمعتهم يتحدثون عن دماء نازفة من جسدي.. رأيتُ حسناء تلوح لي من خلف المحيطين بي.. ارتجفتُ من ألم الرصاصة وابتسمتُ، لقد حصلتُ على الحبة التي تفرز هرمونات الحب في الدم! مشاعر الحب العظيم تغمرني الآن.. ليت الوقت يسعفني لأخبر البشر أن مشاعر الحب أعمق وأرسخ بمليون مرة من مشاعر السعادة السطحية الزائلة. لكن الفتاة الحسناء لم تمهلني، سحبتني من يدي وأخذتني إلى مكان بعيد جدًّا عن موقع الاشتباكات.





نون النسـوة

(قراءات في مجموعة "ثورة الفانيليا" لهبة الله أحمد)

دينا نبيل



ثورة الفانيليا.. الهروب من الهامش ومركزية الصوت النسوي

«من جديد تَعِلُّ عليَّ الكتابة. لا أعلم يا هذا إن كنت أكتب لك أم أكتب إلي..»

إن دور الكتابة يتمحور حول إعادة إنتاج الواقع والتحرر من أُطره البالية من أجل بنائه بصورة أكثر مثالية، وإن كان الحديث عن الكتابة النسوية فإن الأمر يتخطى إعادة بناء الواقع إلى تدمير ذلك الواقع نفسه والثورة على الأطر والموروثات القديمة وصولاً إلى حالة من الانعتاق يعقبها بناء أكثر مثالية. «أخط بعض الحروف لأخطو خارج أسوار سجني»، ربما تكون تلك العبارة آخر ما سيطالعه القارئ في كتاب هبة الله أحمد الرسائلي «ثورة الفانيليا: رسائل من المطبخ»، ولكن المثير للاهتمام أن الكاتبة تطرح عبر رسائلها صوتًا نسويًّا فريدًا يخرج عن هامشه (المطبخ) ويسعى إلى الثورة على أُطُر المجتمع القديمة بغية بناء واقع أكثر عدالة.

وهنا تكمن المفارقة؛ فإن تلك الرسائل (المطبخية) المخاتلة يؤذن لها بالخروج من بين جنبات المطبخ -أبعد الأماكن عن الثورة- وإن كانت الرسائل تأخذ شكل الخواطر في كثير من الأحيان؛ فتتجسد في صورة رسالة أدبية -ذلك الجنس الأدبي العتيق- فيطالعها المجتمع بأسره وليس حفنة من النساء اللائي يجدن متعة في مطالعة كتاب يعلو غلافه صور بعض أواني الطهي.

تقول سيمون دو بوفوار «المرأة لا تولد امرأة بل تصبح امرأة»، بحسب الإطار المجتمعي الذي تعيش فيه؛ ولذلك تقول أيضًا أنه «عندما لا يُسمح للمرأة أن تفرض نفسها أو تقوم بعمل إيجابي فإنها لن تصبح إنسانًا كاملًا». وانطلاقًا من تلك المقولة

فإن كتاب «ثورة الفانيليا: رسائل من المطبخ» الصادر عام 2021 عن دار المثقف، يقدم كاتبة نصية –مجهولة– تكتب عددًا من الرسائل تصل إلى خمس وأربعين رسالة موزعة على ستة أقسام هي (الرسائل.. لماذا؟– النوّات– الكوارانتينا– فرويديات– متنوع– جنس أدبي ضار)، تحمل عبر تلك الرسائل تمثلات الهوية النسوية من تأملات ولغة شاعرية، وتبعث بتلك الرسائل من أشد الأماكن خصوصية لدى المرأة، حيث تقضي أغلب عمرها ألا وهو المطبخ، مكان ليس شاعريًّا بالمرة، ذلك المكان الذي يبدو هامشيًّا من الوهلة الأولى يتحول إلى مركز البوح.

1– نسبية المكان:

وهنا يكمن السؤال الذي قد يبادر القارئ حينما يطالع العتبة الثانية للنص «رسائل من المطبخ»، لماذا المطبخ بالتحديد؟

تحتفي الكاتبة بـ(المطبخ) حيث ارتباط وجوده بكيان المرأة إلى حد كبير، فصار وجودهما شديد الترابط، إذ لا يكاد يُذكر أحدهما دون الآخر. وعند الحديث عن المطبخ، تتبدى جدلية الداخل والخارج؛ فعلاقة الكاتبة النصية الحميمية بالمطبخ تكمن في وصفه مبعثًا للدفء والحبور الذي تفتقده في عالمها الخارجي. فيوصف (الخارج) بتلك العلامات الموحشة «الهواء يعوي»– «الساعة المتجمدة»– «الوحشة» وما تؤول إليه من دلالات الخوف والقلق، بينما يحوي (الداخل) منمنمات أشد خصوصية تشترك فيها مع كائنات أخرى مثل «العنكبوتة القابعة في الزاوية أعلى السقف» و«القطة في الشباك» والـ«ثلاث نملات». وتصبغ الكاتبة النصية تلك الكائنات بأنسنة تفتقدها في البشر حولها، فتلك الكائنات يشاركنها مراقبة الكعكات «وهي تنتتفخ كامرأة متقدة بالعاطفة والشغف». فتتعملق التفاصيل الصغيرة حتى تأخذ حيزًا أكبر في حياتها، فتشغل الفراغ وتسد الجوع العاطفي للونس والمؤانسة.

ومن ثم، تنتخب الكاتبة من بين زوايا المكان أكثرها دلالة وأكثرها صدقًا وتأثيرًا؛ فهي لا تشير إلى البيت من قريب أو بعيد باعتباره (الداخل الحميم) وإنما تشير إلى (داخل الداخل)، وهو ما يؤول إلى بحثها عن أشد الأماكن خصوصية ودفئًا.

فاعتمدت الكاتبة النصية على المطبخ كمنطلق مكاني لتلك الرسائل؛ منطلق بدءٍ ومحط عودةٍ. فمنه تبدأ رسائلها وهي في أغلب الأحيان محملة بشحنات من التوتر والاضطراب النفسي، كمن تعرض لصفعات من (الخارج) أو إحباطات متتالية؛ فتلجأ هاربة إلى المطبخ، ذلك المكان الدافئ، حتى إذا ما وصلت إلى خاتمة رسالتها تكون قد بلغت حالة من التسامح والتصالح المؤقت مع واقعها الذي ترفض الانتماء إليه.

وعليه، تخلق الكاتبة النصية عالمًا موازيًا داخل جنبات المطبخ يجعلها أكثر تقبُّلًا للواقع؛ فالمطبخ مهربها، وفيه تجلس «محاولة الانفراد بهواجسي التي أصبحت أشبه ببندول ساعة قديم أصابه الخرف يتأرجح بين قدرين لعلي أتخلص منهما».

تقوم الكاتبة النصية بتدمير المفاهيم المسبقة عن المطبخ كونه أشبهَ بمتلازمة لا تستطيع المرأة الفكاك منها، أو حبسًا انفراديًّا يُدفع بالمرأة داخل جدرانه من قبل المجتمع؛ فهو التجسيد الحسي للقمع والأطر التي لا يمكن التخلص منها. فتدمر تلك الجدران في عقلها وتتحرر من فهمها لهذا المكان كحيز فيزيقي وتحوله إلى مكان علاجي يعينها على تفكيك مخاوفها المتعملقة والمتراكمة بداخلها، تقول «تقطيف الملوخية ورقة ورقة.. على أنغام أغنية راقصة تنبعث من الراديو تفقد الهواجس هيبتها». ففعل «التقطيف» هنا أشبه بالتحلل الشعوري من التعقيدات النفسية والتحرر من تشابكات الواقع التي جعلت



تنتخب من بين زوايا المكان أكثرها دلالة وأكثرها صدقًا وتأثيرًا؛ فهي لا تشير إلى البيت من باعتباره (الداخل الحميم) وإنما تشير إلى (داخل الداخل)، وهو ما يؤول إلى بحثها عن أشد الأماكن خصوصية ودفئًا. فاعتمدت على المطبخ كمنطلق مكاني لتلك الرسائل؛ منطلق بدءٍ ومحط عودةٍ. فمنه تبدأ رسائلها وهي في أغلب الأحيان محملة بشحنات من التوتر والاضطراب النفسي..

هواجسها أشبه بوحش متحجر بداخلها. تقول عن إحدى صديقاتها «وجود المرأة بالمطبخ لفترات طويلة هو أشبه بمعتقل مجتمعي لها.. إلا أنني أجد وقوفي في المطبخ وحيدة هو استيلاد لخيالات جامحة، بوابة لحيوات تمنيت عيشها». ومن ثم، يتحول الداخل المنغلق إلى مفتوح خيالي أكثر رحابة، تصل فيه الكاتبة النصية إلى بناء عالم جديد يتماهى مع تصوراتها الخاصة. وهي في هذا الصدد تدعم تلك الكاتبة ذاتيتها حتى وإن انفصلت عن بنات جنسها لتؤنث انفرادها عن مبدأ الجماعة المغيبة، إذ إن النساء ككتلة جماعة إنسانية قد تسهم أحيانًا في توكيد أنساق قهرية ضربت عليهن من المجتمع الفوقي.

2- اللغة والأسلوب:

تخرج الكاتبة النصية من بين تلك التفاصيل شديدة الحميمية للعالم الأنثوي حيث وصفات الطعام، حكايات الجدات وأواني الطهي لتنقل عبرها دفقات شعورية وعددًا من القضايا والمشكلات الحياتية



سيمون دو بوفوار

التي تؤرق بنات جيلها في العصر الحالي. وهنا يكمن الطابع التجريبي في هذه اللغة، فالرسائل ليست من ذلك النوع المرصع بأبلغ العبارات وأكثر الألفاظ أناقة وتنميقًا، بل توظف الكاتبة لغة حياتية شاعرية سهلة لا تنغلق على القارئ، مزاجها أطباق الطعام ومقاطع بعض الأغاني في الخلفية مع البوح الداخلي. تقول «تكتكات المطر النشطة على شباك مطبخي وثورة رائحة الفانيليا عند غليانها مع الأرز بلبن بخلفية يقين صوت وردة وهي تخبرنا جميعًا: يووه.. هو فيه حد النهاردة بيفتكر!»، فتتحول تلك الوصفات إلى بوح جمالي ترتقي فيه اللغة من التداولية إلى الشعرية، وتقدم ترابطًا ووحدة شديدة الانسجام بين عالمها الداخلي وذلك العالم الموازي الجديد الذي تشرع في بنائه حولها، فعندما تشغل الراديو «ترد النملات الثلاث والصنبور والثلاجة ورائي في حين تصفر الغسالة وتصفق العنكبوتة»، بينما تسترسل في بوحها الداخلي.

وتكثر هذه الدفقات الشعرية والمونولوج التأملي عندما تقول «أنا واحدة من هؤلاء النساء اللائي لا يهتممن كثيرًا للحميات الغذائية ولا الحميات العاطفية، يبكين كثيرًا بين الصحون ويتضاحكن في العمل وعلى صفحات التواصل الاجتماعي، وتغزو كل منهن الدموع في عيونها لغصة الضحكة أو

للبصل اللعين». فتتنوع الجمل بين جمل متوسطة وجمل وصفية حسية تصف الصوت والحركة والألوان التي تمنح الكاتبة النصية –كما القارئ– فرصة جديدة لرؤية الحياة حينما تواجه الوحدة بمفردها. كما تعتمد في جملها الاستعارية على القيمة البصرية في نقل المعنوي إلى حسي، تقول «هَبَّةُ هواء جديدة.. تذكرني بأن عليَّ صب الأرز باللبن في الأطباق وتزيينه ثم أتفرغ للحس الحلة، فالنار تُذهب ما التصق في القاع وتستفزك لفك التصاقه به شأن ما نمر به من خيبات». إن توالد ذلك الانسجام بين العناصر المختلفة (مشاعر الكاتبة النصية– مكونات الطعام– أجزاء المطبخ) يدلل على ارتباط الأنثوية بالـproductive force

أو القوة الإنتاجية، وهي القوة المستقاة من غريزة الأم لدى المرأة بشكل عام؛ إذ يمكنها خلق حيوات جديدة وقلب الموت إلى حياة، بوصفها التجسيد الحسي والأقوى لمعاني الوجود. فلم تعد المرأة في هذه الرسائل صورة حسية لكائن مسلوب الإرادة ليس له حول ولا قوة، وإنما صارت أكثر انفتاحًا على الكون حولها كأحد مكوناته المهيمنة.

3– عبور الأنا النسوية إلى الجماعية:

عند تناول هذا النوع من الكتابة، فإن الكاتبة لا تنقل مجرد حالة فردية وإنما تعبر الجسر إلى أفق الجماعية، تقول الكاتبة النصية «فالكتابة لدينا يا صديقي، أقصد «بلدينا» نحن معشر النساء بكاءٌ موثقٌ حينما يخوننا الحديث، رثاءٌ لسطر نافق في قصيدة لشاعر كاذب يتلوها بكل صدق لحبيباته». لا تحمل الكاتبة النصية مشاعرها الفردية فحسب ولا تبحث عن خلاصها الفردي، إنما تقود حركة تبصرة غيرها من النساء وتحمل صوتهن لتوصل ما يكابدنه بكل أمانة. فتنقل المرأة تصورها للأمور وتصف مشاعرها حول وضعها الاجتماعي ومعاناتها في المجتمع الذكوري.

تقدم الكاتبة أنموذجًا لمرأة تعاني من الوحدة التي فرضها عليها المجتمع؛ تقول «هناك على الصفحة البيضاء، أوثق أنا.. أحلام عانس مثالية لم يمسسها العشق ولا فحولة الوجد».

توظف الكاتبة علاقة افتراضية على



الورق «يمسسها» و«فحولة» فتنجب بها أشخاص خياليين «أنجبت على الورق قبيلة من الأطفال السمر والشقر، تحمل ملامح شخصيات أفلام الأنيميشن، أملأ الجو صراخًا وضحكاتٍ ودموع فرح بتخرجهم»، تنقل الكاتبة ألمها الشخصي –افتقادها الزوج والأطفال– وتقوم بتعميمه على المستوى الإنساني وإظهار أنواع الضغوطات المختلفة التي تمارس ضدها في المجتمع الشرقي. وتتخير لذلك حقولاً دلالية تجسد الاضطراب والخوف من المجتمع. تقول «أبالغ في نفض مخاوفي حينما أتبادل الدور مع ظلي.. وعن ارتباكي حينما عاملوني كشجرة زقوم نبتت في وادي الملائكة». فتقف الكاتبة النصية على طبيعة الجُرم الذي يرتكبه المجتمع ضدها، حينما يلفظها كشجرة زقوم أو «مجنونة تلوح من فوق برج القاهرة»، وهي كلها صور مخيفة عن المرأة تسيطر على مخيلة المجتمع ولا سيما عن العانس التي بحسب المفهوم المجتمعي يرفضها الرجال وتزدريها النساء وكأنها معيبة، تقول «أرى أنني أشبه الصبارة كثيرًا، بأشواكها التي نضجت من قلة الاحتضان، وصموتها الصامد ونبل زهرتها التي تطل مرة واحدة في العمر». وعليه، يبدو عند تناول النص الأدبي للهوية النسوية، بأنه لا ينقل مجرد حالة فردية في المجتمع، وإنما يَعبُر ذلك الجسر إلى أفق الجماعية، لتكون الشخصية تلخيصًا للمرأة في المجتمع بكل ما فيه من أعراف وتقاليد حاصرتها في جانب ضيق محدود، تمهيدًا للمرحلة القادمة إذ يخرج من رحم القهر نور، ومن المطبخ ثورة!

4– الرمزية:

تسعى الكاتبة النصية بكل ما تمتلكه من قوة إلى تدمير ما هو نمطي وتحدي سلطة المجتمع «بشعرها الفوضوي ومظهرها الصبياني ووجهها الخالي من الزينة». فعندما يصافح القارئُ عنوان الكتاب «ثورة الفانيليا» ويبدأ في الربط بين عتبتي النص يخلص إلى وجود انزياح واضح؛ إذ كيف تمتلك (الفانيليا) صفة الثورة وما علاقة ذلك بالمطبخ؟ بل إن النظر إلى شقي العنوان «ثورة الفانيليا» قد يحمل نوعًا من التضارب (القسوة) في مقابل (الجمال). وهنا يتبدى توظيف الكاتبة عددًا من الرموز وأهمها «الفانيليا»، ذلك المكون اللطيف الذي يضفي نكهة ورائحة طيبة للطعام. وقد يُنظر إلى مكونات الطعام في الكتاب بوجه عام كبعض الشفرات الرمزية التي تستخدمها الكاتبة بُغية تمرير بعض النصائح والإشارات الخفية لغيرها من النساء، فربما يقصد بـ«الفانيليا» المرأة ذاتها؛ كون «الفانيليا» علامة مؤنثة فهي –المرأة– تلك التي تمنح للحياة نكهة طيبة كما تفعل الفانيليا بالخبز «فيصبح للخبز جمالٌ نافرٌ». ومن ثم، يمكن رؤية عنوان (ثورة الفانيليا) معادلًا موضوعيًّا لثورة المرأة ذاتها وتحريضًا لها على عدم الخنوع والاستسلام.

ولا تلبث أن تمرر الكاتبة النصية غيرها من الشفرات التي تدخل في نطاق التحذير هذه المرة؛ تقول واصفة الفلفل الأسود، «أحب الفلفل الأسود بشكل خاص؛ أعتقد أنه يشبه بعض النساء الخطرات اللاتي تكمن ثورتهن خلف مظهرهن الضعيف.. فتعطيك الإحساس الذي تبديه المرأة من تبعية وخنوع، وإن صارت تحت ضرسك تقلب لحظتك في لحظة». فتؤثث الكاتبة الصورة الجديدة للمرأة، فهي ليست الخانعة المنصتة دائمًا، فهي تمتلك صوتها المستقل الذي يحنو أحيانًا ويحذر أحيانًا أخرى، يشعر بالحرية الكافية التي تجعلها تعبر عن هواجسها وأفكارها ككيان إنساني، الذي هو قيمة كبيرة في حد ذاته، لذا تقول «العالم موفور القسوة.. يترك بقايا أصابعه الدبقة على خديك.. أتستغربين جسارتي على الخروج في البرد، وأنا الضعيفة الهشة الزجاجية التكوين؟!».

وأخيرًا، تمتاز رسائل «ثورة الفانيليا» بتجريبيتها؛ فلم تكتفِ الكاتبة بتقديم جنس أدبي قليل التواجد حاليًا، وإنما تكتب رسائلها (من المطبخ). فيفجر ذلك المطبخ طاقات الكتابة لديها وتستمد من قوته حياة وفرصًا جديدة للوقوف على تقلبات الذات وإمكانية مواجهة الوحدة والعزلة، والثورة في وجه القهر والقمع ⭘



عبد النبي عبادي



مدخل للخِطاب الجِندري في«ثورة الفانيليا.. رسائل من المطبخ» للكاتبة هبةُ اللّه أحمد

إذا غادَرْنا السؤال المُكرر الذي يوجهُ للكُتاب من آخرين ويوجهه الكُتاب لأنفسهم في نفس الوقت وهو سؤال (لماذا تكتُب؟) إلى سؤال أكثر تخصيصًا وأصعب إجابة وهو سؤال (لماذا تكتُب المرأة؟)، نكونُ قد وَضعَنا أنفسَنا في مواجهةٍ مُباشرة مع مفاهيم كالجِندر والنسوية وهي المفاهيم التي أجُد في نفسي حاجةً لُملامستها ملامسةً خفيفة حتى يتهيأ لنا مسارُ الحديث عن كِتاب «ثورة الفانيليا.. رسائل المطبخ» لمؤلفته المصرية هبةُ اللّه أحمد.

قد يظن البعض أن «الكِتابة النسوية» هي مُقابل لِكتابة ذكورية مُتوهمة، لكنني أختلفُ مع ذلك، إذ تبدو الكِتابة كِتابة على كُل حال، تنحتُ مساراتها من وعي الكاتِبِ وتجربته، لكن أحدًا قد يُضيف إلى ذلك «نوع» الكاتب من حيثُ هو «ذكر» أو «أنثى» وهو أمرٌ فيه كلامٌ كثير. علينا أن نسأل أنفَسَنا لأي نوعٍ تنتمي الكِتابة التي يكتُبها رجُل بلسان أنثى أو الكِتابة التي تكتُبها أنثى بلسان رُجل؟ وأتذكر هُنا رواية «ظِل الأفعى» ليوسُف زيدان والتي شيد بنيتها من رسائل مُتخيلة من أمٍ لابنتها بعد أن دب الخلاف وجف الحُب بين الابنة وزوجها. لقد سعى المؤلف في «ظِل الأفعى» لاقترابٍ مجهري من صورة الأنثى في الثقافة العربية والتي هَوَت من علياء التقديس إلى وحل الدنس والشيطنة. أقولُ إن تلك الكِتابة التي استعارت لسان الأنثى وجوارحها تهدينا إلى أنه من المُمكن تحليل

سِمات الخِطاب في كُل نص على حِدة باعتباره مُغامرة منفصلة عن سِواها بدلًا من السعي إلى قولبة مصمتة للكِتابة باعتبارها نسوية أو ذكورية.

تُعرف «ماري إيغلتون» الكِتابة النسوية على أنها «الكِتابة التي تسعى للكشف عن الجانب الذاتي الخاص في المرأة بعيدًا عن تِلك الجوانب التي اهتم بها الأدب لعصورٍ طويلة خَلَت»(1) لكن «غيابُ الاتفاق على تحديد تسمية موحدة للأدب الذي تكتبه المرأة وغياب التأطير النظري أدى إلى تنوع المُصطلحات لمفهوم واحد وهو (أدب المرأة)، بالإضافة إلى إشكالية تعريب المُصطلح وترجمته»، لذلك تولدت عدة مُصطلحات تُشير إلى أدب المرأة مثل الأدب النسوي، أدب الأنوثة، أدب المرأة، الأدب النَسائي، أدب الأظافر الطويلة، وغيرها من المُصطلحات التي تُشير إلى مفهوم واحد، لكن بعض النقاد مال إلى وضع حدودٍ بين مُصطلحي «النسوية» و«النسائية»، فقد ذهَب الناقد «محمود طرشونة» في كتابه «الرواية النسائية في تونس» للتمييز بين مصطلحي النسوية والنسائية، ويرى أن الرواية النسوية «تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز، وفيها لهجة نضالية في أسلوب خطابي في أغلب الأحيان.. ثم هناك «الرواية النسائية» وهي بكل بساطة الرواية التي تكتبها المرأة وهذا ليس مصطلحًا فنيًا ولا يدل على اتجاه أو على مدرسة أو إيديولوجيا ما(2).



جوديث بتلر


ريكاردو بيجليا


ماري إيجلتون

في كِتاب هبة اللّه أحمد «ثورة الفانيليا.. رسائل المطبخ» الذي يجمع بين تقنيات الرسائل والقصة القصيرة فيما يُمكن اعتباره متوالية قصصية، وإن كانت المؤلفة/ الساردة قد حَسَمت ذلك في أول نص/ رسالة بكِتابها إذ تقول: «مساء الخير.. تكتكات المطر النشطة على شباك مطبخي، وثورة رائحة الفانيليا عند غليانها مع «الأرز باللبن»، بخلفية يقين صوت وردة وهي تُخبرنا جميعًا: «يووووه هو فيه حد النهارده بيفتكر»، صنعوا مزيجًا مُحفزًا لِكتابة رسالة جديدة». بالرغم من كون الرسائل كما قال ريكاردو بيجليا: «جنس أدبي ضار يتطلب النأي والغياب كي يزدهر»(3). ويجيء الحبيب/ الصديق/ الصاحب كمركز وبؤرة للسرد، فالرسائل جميعها موجهة إليه في تبويبات أو مظاريف أو مجموعات سِت، هي على الترتيب: لماذا؟- النوات- الكوارانتينا- فرويديات- متنوع- جنس أدبي ضار. في كُل ذلك تقدم الساردة/ المؤلفة تجليات مُختلفة لشعورها





بالفقد إثر غياب حبيبها/ صديقها.
لقد اختارت الكاتبة قالب الرسائل ومن داخله حيلة التكثيف لتبوحَ كأنثى بشكلٍ واضح، دون مواربات فنية، بما يؤرقها أو ما لا يُعجبها في مثيلاتها من النساء عن طريق رصد يوميات المطبخ وكيف ينعكسُ الحدث اليومي على إحساسها وتذوقها لما تطهو، في لُغةٍ مُزركشة بفِخاخ النقد الموجه للذات وللمجموع.
يتشكل الخِطاب الجندري في الرسائل عبر مكونات مُتعددة، منها عنوان المجموعة: (ثورة الفانيليا.. رسائل المطبخ) حيثُ يُشكل حضور «المطبخ» و«الفانيليا» في العُنوان إشارة إلى فضاء السرد باعتبار المطبخ هو الحيز المكاني الذي ينبثق منه الحدث الرئيس في هذه الرسائل، وهو «الطهي» و «كتابة الرسائل» الذي اتكأت عليه الكاتبة كحيلة للتداوي النفسي عن طريق رصد العلاقات الجديدة التي تنشأ بين مكونات الأطعمة، وكيف يُمكن استغلال ذلك لاكتشاف أسباب الخلل في علاقتها بمحبوبها من ناحية، وفي علاقتها بنفسها كامرأة من ناحيةٍ أُخرى، كأن الكاتبة تُريدُ أن تُعيد تأمل مركز المرأة في المُجتمع بردها إلى إحدى الوظائف الأساسية التي تؤديها في المنازل (الطهي) كي تتأمل إن كانت ممارستها لهذه الوظيفة ستُخفف من آلامها وستجعلها ترى نفسها بوضوح كامرأة، أم ستؤكد لها على بؤس حالها وبالتالي تُسرف في الطعام كعرضٍ لاكتئاب سببته التناقُضات التي تعيشها ذات الساردة.
تقول ص11: «أجد سلواي في التهام الطعام الذي يزيد وجهي ملاحة واستداراتي جاذبية، فأنا واحدة من هؤلاء النساء اللائي لا يهتممن كثيرًا للحميات الغذائية، ولا الحميات العاطفية. يبكين كثيرا بين الصحون ويتضاحكن في العمل وعلى صفحات التواصل الاجتماعي، وتعزو كل منهن الدموع في عيونها لغصة الضحكة أو للبصل اللعين».
يتشكل الخِطاب الجِندري هُنا من خلال اعترافٍ أنثوي محض بالرغبة في التهام الطعام كوسيلةً للسلوى والنسيان والتغافل، بل وتزيدُ الساردة من خِداع نفسها وتزيين فكرة التهام الطعام في عينها باعتباره وقودًا لحلاوتها وجاذبيتها، كما أن حضور البُعد الاجتماعي الذي تعريه الكاتبة بإشارتها إلى



التناقض الذي تحياه المرأة بين شعورها الحقيقي وبين ما تُبديه للمُجتمع يبلور في الذهن التصورات الراسخة عن المرأة باعتبارها غير قادرة على البوح بأسبابها الحقيقية في الحُزن، ومن ثم تتخفى لتبكي بين الصحون أو تتحجج برائحة البصل سببًا لدموعها. ويُشير حديث صاحبة الرسائل «ملاحة الوجه وجاذبية الاستدارات» إلى الهوية الجندرية التي تتمتع بها كأنثى، والتي تُميزها، ومن ثم فعليها الحفاظ عليها كملمح طاغ للجسد الأنثوي، حيث تذهب هيلين هيكسوس إلى أبعد مدى لتضع للجسد الأنثوي الإمكانية الأمثل في استمتاع المرأة بوجودها ووعيها وكتابتها. وهذا التوجه يقود نحو أهمية الجسد الأنثوي في وجود وكينونة المرأة، يجعل خبرة المرأة بجسدها من بين المكونات الموضوعية الوحيدة لدى النساء التي تقف في وجه الأنماط الذكورية الرمزية المتغلغلة في الفكر، ويتم ذلك في الغالب، بإعلان المرأة عن هويتها الجنسية التي تبدأ بإعلانها عن جسدها كشكل من أشكال الاختلاف الحاد بينها والرجل[4].

وانعكاسًا لقسوة الواقع الخارجي، صار المطبخُ ملاذًا آمنا لصاحبة الرسائل ومثيلاتها، لأنها تحفظ حدوده وتعرف طبيعة دورها فيه، كما أنه يستجيبُ لما يُحرضُ عليه خيالُها، تقول ص34: «أصبحتُ أفضِّل أن أقضي إجازتي هُنا في مطبخي، الذي أعرف حدوده وأثق من محبة أشيائه، شأني في ذلك شأن نساءٍ كثيراتٍ يثقن في عَطايا الفُرن الطازجة، ورائحة القرفة وحبات الحبهان، أكثر من ثقتهن فيمن هَمَسَ لهن بكلمات الحُب ووعود البقاء»، والخِطاب هنا يردنا إلى قول سيمون دي بوفوار التي ترى أن الرجل يُمارس على المرأة «سطوة عاطفية» تُشعرها باضطهاد عميق، فتفقد ثقتها بكلمات الحب ووعود البقاء.

ثم تعلو حِدة البوح والخِطاب النسوي أكثر في قولها ص14: «وكإجابة لسؤالٍ غير منطوق.. قررتُ الكِتابة إليك كطقسٍ يومي؛ فالكتابةُ لدينا يا صديقي.. أقصد بـ»لدينا» نحن معشر النساء، بُكاءٌ موثق حينما يخوننا الحديث، رثاء لسطر نافق في قصيدة شاعرٍ كاذب يتلوها بكل صدقٍ لحبيباته.. هناك على الصفحة البيضاء أوثق أحلام عانسٍ مثالية».

ويكشف هذا الخِطاب عن الجندر كبناء ثقافي –بحسب جوديث بتلر[5]– حيث تبني اللغة مقولات الجنس، كأن تعترف صاحبة الرسائل بعدم قُدرة «العانس» على بث آلامها وأحلامها إلا فوق الورق، وهُنا يُشدد الخِطاب على فكرة وجود الصراع بين «المرأة» و»الرجل» الذي مثلته الساردة بشاعرٍ «كاذب» في إشارة سوسيوثقافية إلى التناقض بين المُعلن والمُضمر في الخِطاب الثقافي الذي يتناول المرأة أو يتحدث إليها أو يتحدث باسمها، حتى وإن كان الخِطاب خطاب الحُب والعشق!

في ص72 تقول: «أحب الفلفل الأسود بشكلٍ خاص، أعتقد أنه يُشبه بعض النساءِ الخطِرات التي تكمن ثورتهن خلف مظهرهن الضعيف».

وفي ص83 تقول: «دومًا أغطية الرأس لا تواري تمامًا الخبيئة تحتها، الفراولة تُخفي الجُزء الأنصع تحت غطاء رأسها الأخضر، وتخبئ الناس أفكارًا وثورات وخيالات ناعمة وملعونة تحت رداء الرأس والفضيلة».

يُشكل ذلك الخطاب نقدًا ذاتيًّا للمرأة من حيث سلوكها الظاهري والخَفي في مُحاولة لمواجهة الذات، والتطهر بالاعتراف والإقرار بصفاتها التي ترغب في الخلاص منها.

وفي ص94 تقول: «أجد هُنا قبيلة من النساء المُحررات المتجردات من كُل قيدٍ وسِر، كل منهن نفث

في وعاء الطبخ نكهتها وسرها الدفين وأيروسيتها المُختبئة خلف العادات والمسموح».

وفي ص103، تقول: «تعرفين رعونة الإناث؛ نتبجح بالخسائر من غير أفٍ ولا آه، نتبادل أمام المرايا أوجه الاستبداد والاستعباد برضا كامل، نخيطُ الساعةَ بالساعةِ، واليوم بالشهر لنصنع رداء يواري سوأة العُمر».

كُل ذلك يُشير إلى أن المرأة مُحاطة بالعديد من الإنشاءات الثقافية والسياقات التقليدية الضاغطة التي تجعلها غير قادرة على تمثيل نفسها، وذلك بسبب تعدد الحُجُب وسمك الستائر الإيديولوجية التي تقف حائلًا أمام الكاتبة لزعزعة بعض قناعات المجتمع الذكوري، قناعات غدت مسلمات وبديهيات مع مرور الوقت، وبذلك فقد وضعت المرأة الكاتبة بسبب إصرارها في فعل الكتابة، يدها على موضع جرح النساء[6].

من ضمن مكونات تشكيل الخِطاب الجندري أو النسوي اختيار ألفاظ ذات مدلولات أنثوية في مُعظم الرسائل، أذكُر منها مثلًا: (شجرة، مجنونة، العنكبوتة، المكنسة، ..).

لكنني أستطيعُ أن أقول إن الكاتِبة لم تقع في فخ الكِتابة النسوية المُبتذلة المنكفئة على رغبات الجَسد وحاجاته، بل قدمت تلك الحاجات والرغبات في إشارات خاطفة، بينما تركت الأولوية لقضايا كالنظرة المُجتمعية للمرأة وطبيعة دورها ومدى انسحاقها في مواجهة الخيبات والخيانات والكذب من ناحية،


محمود طرشونة


هيلين هيكسوس

وفي مواجهة ذاتها المهزومة من ناحية أُخرى، في لُغةٍ جذابة تلمسُ الروح وتحرضُ العقل. تكتُبُ رسائلها مهجوسةً بعاطفتها وترددها، ومن ثم استطاعت أن تستبقي المتلقي لديها من الرسالة الأولى وحتى آخر رسالة متقنعةً مرة وكاشفة عن هويتها مرة، مُنحازةً لكونها «أنثى» تطلب أن تحيا كـ«أنثى»، تُبحرُ بنا بين السكوت والبَوح نحو حبيبها الذي قد غابَ أو غيبتْهُ عمدًا كي تُعيدَ تأسيس العلاقة بعد إعادة اكتشاف ذاتها ○

الهوامش:

1- إبراهيم خليل، في الكِتابة النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص3.

2- ديمة جمعة السمان، مصطلح الأدب النسوي بين الرفض والقبول، الحوار المتمدن، العدد 7254، 20 مايو 2022، محور الأدب والفن.

3- هبة اللّه أحمد، ثورة الفانيليا.. رسائل من المطبخ، دار المُثقف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2021، ص11.

4- عبد النور إدريس، تمفصلات النقد الجندري والخطاب اللغوي الإنساني، الحوار المتمدن، العدد 7537، 7 يناير 2023.

5- جوديث بتلر، قلق الجندر.. النسوية وتخريب الهوية، ت:فتحي المسكيني، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، سلسلة ترجمان.

6- عبد النور إدريس، النقد الجندري: تمثلات الجسد الأنثوي في الكِتابة النسائية، دار فضاءات للنشر والتوزيع، ط1.

فكري عمر



ثورة الفانيليا.. رسائل إلى الذات

في مساحة صغيرة من الشقة، أربعة وعشرون مترًا مربعًا تقريبًا، تتأمل «هبة اللّه أحمد» رحلة حياتها عبر كتابها «ثورة الفانيليا»، تتخذ من المسافات الضيقة بين أجهزة المطبخ الكهربائية نقاط انطلاقها خارج الجدران، ومن روائح البُهار ووصفات الطبخ بساطًا للسفر إلى مدن الحكايات الساحرة، ومن الحبيب الغائب عِلة للبوح، ومساءلة الذات في رسائل متوالية عما جرى لها أو لبطلتها.

هنا تصبح تقنية الرسائل الأدبية ضرورة فنية؛ للتعبير عن دفق عاطفي مختلط بالأفكار، والهواجس، والبحث الدائب عن نقطة اتزان تعيد للراوية علاقتها القديمة الواضحة بالأشياء.

هذا أسلوب سردي مُتجذرٌ تاريخيًّا في الأدب العربي والعالمي، وصحيح أنه اتخذ مؤخرًا وسائط أخرى للتواصل السريع والفوري مثل «الماسنجر»، و»الواتس آب»، وغيرها على وسائل التواصل الاجتماعي، غير أن الرسائل المكتوبة، ولو عبر شاشة التليفون، أو بأزرار اللاب توب والمُحتَفظ بها داخل ملفات سرية، لها رائحة الحنين إلى الغائبين، ومحاولة طي الزمن للإمساك بالماضي وتلك اللحظات الخاصة التي تتفلت باستمرار مثل بخار خلطة غذائية شهية يتبدد سريعًا.

البطل الغائب الحاضر

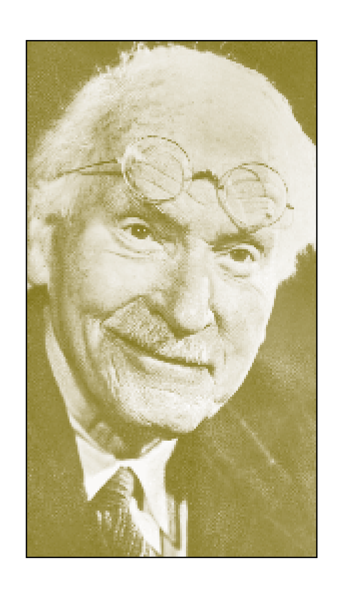
لدى «هبة اللّه أحمد» في كتابها، الصادر عن دار المثقف عام 2021، بطلين: الأول هو كاتبة الرسائل،

أنثى تبث أشواقها وهواجسها ونداءاتها الخافتة لأجل الوصل والاكتمال. والثاني هو الحبيب الذي يُشار إليه غالبًا بالصديق. رجلٌ غائبٌ في بلاد بعيدة، ملامحه سديمية، نشك كثيرًا في وجوده، فتعاجلنا الساردة بنبذة عن آخر إطلالة له على فيسبوك، أو إغلاقه هاتفه المحمول، أو رأيه ذات مرة في كتابتها، ويتحول التشكك في وجوده من عدمه إلى وسيلة بلاغية تضمن استمرار انهمار رسائلها متواليًا كمطر الإسكندرية ونوَّاتها، لكن الرسائل لا تُرسل إلى هذا الشاب الغامض. نقرأ في ص18: «أكتب إليك من جديد رسالة لن أبعثها لك أبدًا». وفي ص82: «لم تأتِني رسالة أبدًا مما يجعلني أتساءل أكتب لي أم لك؟».

ورغم احتفاظ النصوص ببنية الرسالة من معرفتنا للطبيعة الجغرافية لمكانها (عنوانها)، ومقدماتها التي تبدأ غالبًا بـ«مساء الخير»، وخطابها المُوجَّه إلى الصديق (الحبيب) الغائب عمدًا، ومضمون الرسالة الذي يحوي خليطًا من المخبوزات ووصفات وخطوات الطهي مختلطة بالبوح الذاتي، ونهاية الرسالة التي تمد خيطًا إلى الرسالة التالية عبر سؤال مرح، أو تساؤل وجودي، أو دعوة.. رغم كل ذلك نشعر أننا إزاء ما يشبه أيضًا تدوين اليوميات، بمثل هذه الروح الحريصة على وصف الأحوال، وتقلبات الفصول والأيام، وتوالي الرسائل من يوم إلى آخر بنفس السمات الأسلوبية. أو يمكن أن نقول إن حالة من المزج الفني الدقيق بين الرسالة الأدبية واليوميات حاصلٌ هنا؛ للتجريب داخل النوع الأدبي، وحيلة صالحة؛ لتتوارى المؤلفة خلف راويتها حتى وإن كان ضمير المتكلم بطلًا للاعترافات.

الدوائر الكبيرة والصغيرة

تتحرك كاتبة الرسائل في دائرة حميمة بالنسبة إليها، مطبخها. تقدم صورة يمكن تخيلها عن مساحته، وأجهزته، وتفاصيله، وكائناته الأخرى التي تشاركها حَيِّزه المحدود، وصورة متحركة لها وهي تُحضِّر الوجبات والوصفات بألفة ومتعة مع رائحة البهار والبخار الطازج، أو وهي تجلي



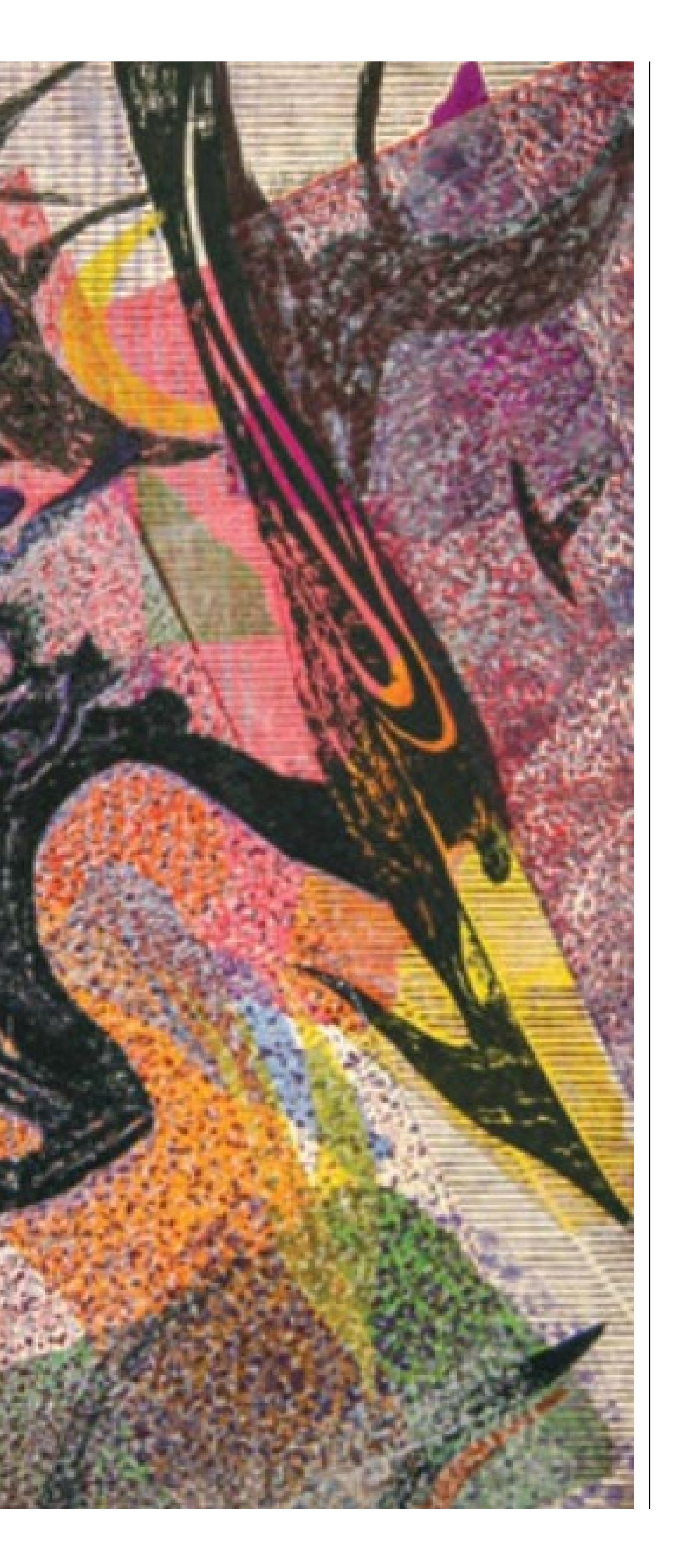
كارل يونج



كالفن هول

الأطباق والملاعق والسكاكين كعمل روتيني لا بد منه؛ للعودة من جديد إلى ما تحب، الطهي، مع حضور جسديٍّ صاخبٍ يتلاءم مع أجواء تختلط فيها الروائح المحبوبة بأعذب الأغاني من الراديو؛ كوسيلة مقاومة ووأد الهواجس المؤلمة، في ص19: «يضج المطبخ بالدفء والحبور.. تشجعني العنكبوت القابعة في الزاوية أعلى السقف المقابل للبوتاجاز بدبيب من حياة تنقض فيه غزلها لتبنيه من جديد، تموء القطة في الشباك مطالبة بحقها بقطعة ساخنة تدفئها من البرد، تتسرب ثلاث نملات من مخبئها تجلس بجانبي أمام الفرن، تمد أرجلها مثلي التماس للدف والونس، يضيء مصباح الفرن محفزًا لمراقبة الكعكات وهي تنتفخ كامرأة متقدة بالعاطفة والشغف تحرض على الالتهام؛ بل تحرض على الحياة».

هذه الدائرة الأولى الأساسية حيث تتحرك وتحلم، فالمكان هنا لم يعد جامدًا لطول الألفة به، بل كيان نعرف أنفسنا به.. تكتب في الإهداء الضمني ص7: «شكرًا لأن كلينا يعيد تعريف الآخر.. المطبخ وأنا». ثم تأتي دائرة أكبر وهي مدينة الإسكندرية بالبحر الرحب وأمواجه الصاخبة، والنوَّات بدمدمة رياحها،



وزخات أمطارها التي تجلد الجدران والأرصفة والمارة، ثم أوقات صفائها وعذوبتها، ومكان العمل والدراسة ولقاء الآخرين أيضًا. لكن هذه الدائرة الكبيرة تظهر كخلفية هامشية للدائرة الأصغر والأهم، المطبخ، الذي منه ترى بطلة الرسائل العالم، وتعيد تعريف الأشياء بناءً على التجارب، وتتابع شغفها وهو ينمو أو يضمحل.

يُقسم الكتاب إلى ستة عناوين رئيسية هي: (الرسائل.. لماذا؟- النوَّات - الكوارانتينا - فرويديات- متنوع- جنس أدبي.. ضار) يضم كل منها عددًا من الرسائل بعناوين فرعية ما بين ثلاث رسائل، وإحدى عشرة رسالة، لكن العناوين الست تبدو الأبرز في عنونة المجموعة حيث يمكن قراءة ما تحويه وتضمه كل منها من رسائل، وأن العناوين الفرعية للرسائل هي في كثير منها وسيلة ربط المطبخ دلاليًّا بالسرد فقط، والزاوية الصغيرة بتأمل العالم، وكان يمكن أحيانًا أن نتقبل بعض الرسائل بلا عناوين. هنا أيضًا يبدو موضوع الدوائر الأكبر التي تحوي دوائر أصغر منها (العناوين الرئيسية والفرعية)، غير أن المتن والإطار يتنوع في علاقات الدوائر ببعضها، فتصبح الكبيرة مجرد خلفية لونية والصغيرة مركزًا، أو العكس.

الوجه وراء القناع

في كل نص من الرسائل إشارة دلالية إلى أننا أمام صورتين غير متجانستين لنفس الشخص أو الشيء، إحداهما قشرة أو قناع، والآخر حقيقة لا نبديها للآخرين خوف الظهور كضعفاء، أو كمن لا يستطيعون العيش من دونهم. حتى أننا نخدع أنفسنا أحيانًا بذلك، في نص (أرز باللبن) ص11: «بالرغم من كون الرسائل كما قال ريكاردو بيجليا: «جنس أدبي ضار يتطلب النأي والغياب كي يزدهر». إلا أننا في الغياب لا نكتب، ولكن نحصي ما في القلب من طعنات؛ لذا تخرج كلماتنا لاذعة مُبهَّرة تدمع العين وتسيل الأنف، فنتهم البصل بالرغم من براءته.. بالدموع».

بل إن القناع غالبًا ما يكون متداخلًا بالوجه الحقيقي، مثل التداخل السردي في الكتاب ما بين

الوقائع والأخيلة، أو ذلك التداخل الأسلوبي ما بين الوصف الحسي والمشهدي وما بين اللغة المرصعة بالمجازات والصور البلاغية، فنشعر أننا أمام لغة سردية تُخفي أكثر مما تعلن، لأن الاحتفاء الكبير بالاستعارات واللغة الشاعرية أحيانًا يشي ويومئ أكثر مما يبوح ويتجاسر.
يلعب الطعام نفسه دورًا تبادليًّا مع الأحاسيس، يصبح السلوى ووسيلة المقاومة لدي كاتبة الرسائل ضد الخيبات والهزائم الذاتية، فالكتابة نفسها لدى النساء كما تقول في النص التالي بكاء موثق حين يخون الحديث.
تستدعي الكاتبة وجوهًا أخرى، تتواصل معها بطلتها الذاتية عبر نظرياتهم المُفسرة للسلوك البشري والأحلام مثل أطباء النفس «كالفن هول» الذي يرى أن الأحلام عملية تنظيم للمشاعر وإحداث الاتزان، و»كارل يونج» الذي يعتبر بعض الأحلام رسائل تنبؤ بالمستقبل، وكثير منها مظهر من مظاهر اللاوعي الجمعي. كما نقرأ إشارات عن «بافلوف»، ونظريات «كوسلين» للتصورات الذهنية، وأدباء وشعراء وممثلين ومطربين كـ: أمل دنقل، ماركيز، رشدي أباظة، عمر الشريف، آل باتشينو، أغاني وردة، وفيروز، ومنير، وعبد الحليم، ونجاة. بل إن الكثير من نصوص الرسائل يحتفي بأصوات الكلمات نفسها ومردودها، والمصطلحات، في ص13 نقرأ: «ابتسامتك ونداؤك عليَّ كانا حقيقيين إلى حد بعيييييييد، حتى أنني حينما استيقظت جاوبت نداءك: خلاص هقوم أهوه»، في محاولة منها؛ للربط بين الرسائل والتفاصيل الحياتية الحميمة، وإضفاء نوع من الرشاقة على نصوص كثيرًا ما أغرقت في السرد الشاعري المجازي، والإطناب، والتراكيب اللغوية ذات الإيقاع المتلاحق.

الاستبطان والتساؤل

قوام الرسائل غالبًا هو الحوار الذاتي الذي تجريه البطلة مع نفسها، ذكرياتها، علاقاتها بالآخرين؛ رغبة في تخطي الهزائم، ومحاولة البدء من جديد، ومنها ذلك التجاوز التخيلي للحظة الزمنية التي تعيش فيها، والجسد نفسه إلى الرغبة بالوجود في





تستدعي الكاتبة وجوهًا أخرى، تتواصل معها بطلتها الذاتية عبر نظرياتهم المُفسرة للسلوك البشري والأحلام مثل أطباء النفس "كالفن هول" الذي يرى أن الأحلام عملية تنظيم للمشاعر وإحداث الاتزان، و"كارل يونج" الذي يعتبر بعض الأحلام رسائل تنبؤ بالمستقبل، وكثير منها مظهر من مظاهر اللاوعي الجمعي. كما نقرأ إشارات عن "بافلوف"، ونظريات "كوسلين" للتصورات الذهنية..

هيئة شجرة، حيث النباتات أصل الحياة، وتنوعها الهائل كصفات البشر. في رسالة عنوانها (كيهك) ص34: «برغم كون اليوم إجازة ويكتب الجميع على صفحات التواصل الاجتماعي «سافر أنت لست شجرة» إلا أنني أؤمن أننا جميعًا في حياة أخرى كنا نباتات؛ بعضنا سرخسيات تفترش الأرض، والبعض هالوك ينمو على هلاك غيره، والبعض الآخر أشجار باسقات». وفي ص92: «يحتمل أنني كنت في حياة أخرى شجرة، كما تحتوي عصافير؛ تربي بجذعها فأسًا هو أدرى الفؤوس بفنية اجتزازها».

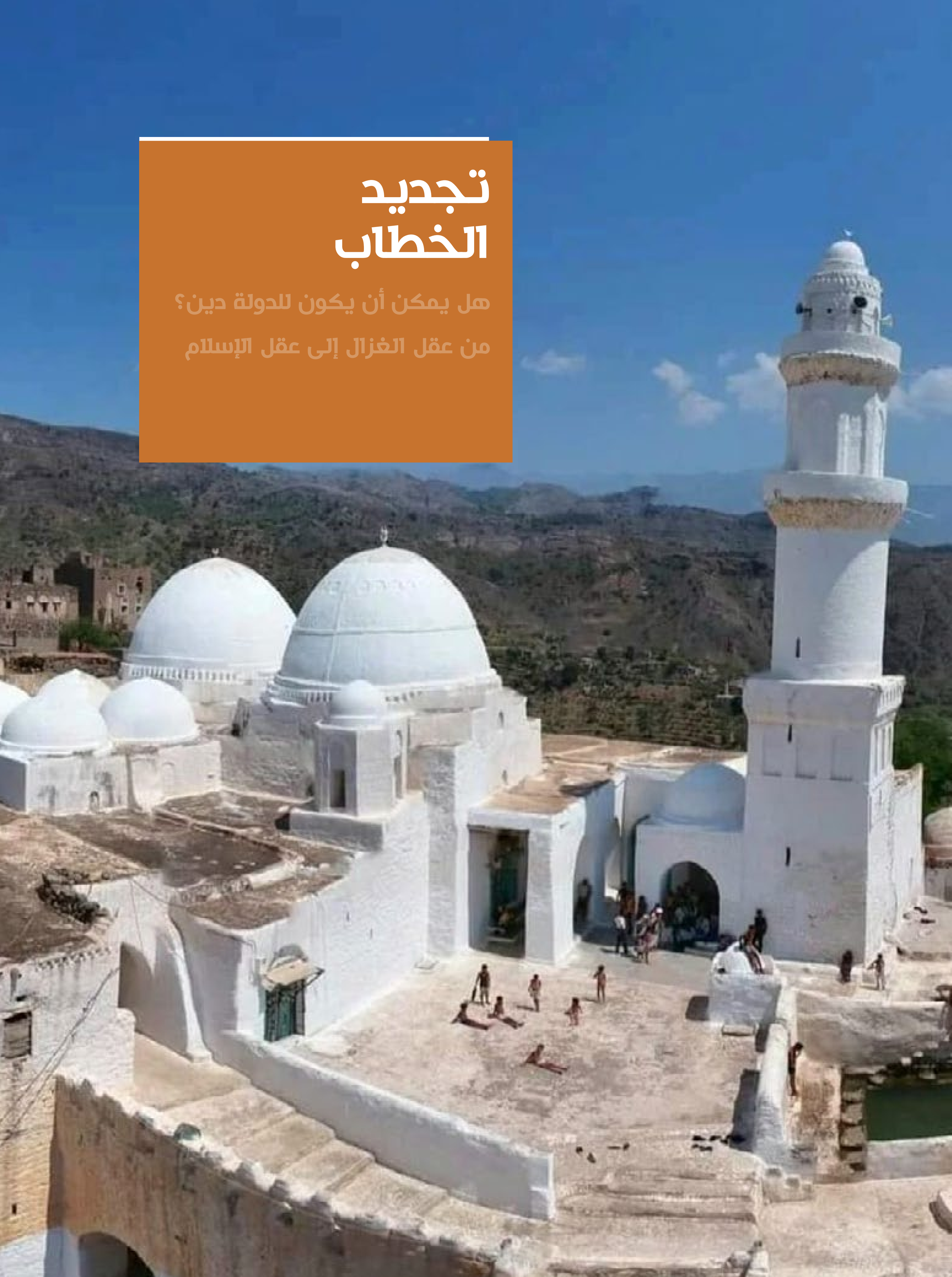
كذلك هناك ميل إلى أنسنة الأِشياء كالساعة والثلاجة والبوتاجاز والأكواب والأواني؛ لمزيد من الألفة، وهربًا من الوحدة، وساعات الصمت الطويلة في المطبخ.

ومن ذلك الحوار الداخلي تتوالد أسئلة كبيرة، ظاهرها المرح أحيانًا، وباطنها تعبير عن هواجس وجودية عصية على التجاهل: «لما لا نأكل من نحب؟»- «كيف يتحول الحب إلى مقبرة؟»، والتساؤل الأكبر نفسه عن جدوى التواصل مع الآخر، ليفهمنا مع أننا نعجز أصلًا عن فهم أنفسنا بعد أن تحولنا التجارب والسنوات إلى أشخاص مختلفين.

***

وأخيرًا: تشي الفانيليا بحس أنثوي، وتشير ثورتها في العنوان إلى محاولتها التمرد ولو في المكان الذي حبست به، نقرأ في ص94: «أجد هنا قبيلة من النساء المحررات المتجردات من كل قيد وسر، كل منهن تنفث في وعاء الطبخ نكهتها وسرها الدفين وأيروسيتها المختبئة خلف العادات والمسموح».

عبر مجموعة من الرسائل الذاتية، والتدوين الاستبطاني، واللغة التي تميل للمجاز أكثر مما تميل للتحديد تماهيًا ربما مع ثورة الفانيليا، يبدو الكتاب مغامرة فنية، فيه قدر كبير من التجريب السردي الذي يربط الرسائل بالتدوين الشخصي اليومي بالحس القصصي؛ في محاولة للتمرد والمقاومة بالكلمة، والأغنية، والحلم ولو داخل المكان الذي يُعتقد أن الأنثى محبوسة بداخله ●



تجديد الخطاب

هل يمكن أن يكون للدولة دين؟

من عقل الغزال إلى عقل الإسلام

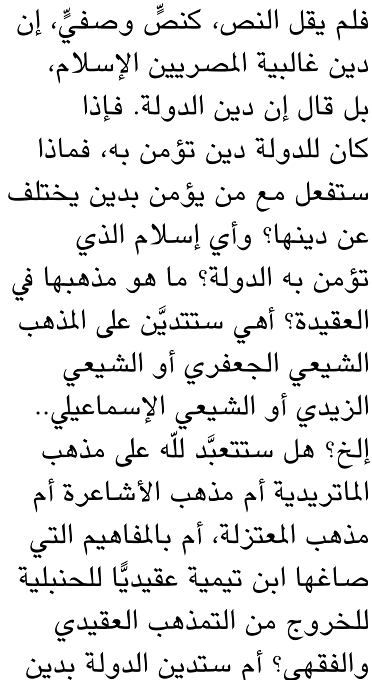
جمال عمر



هل يمكن أن يكون للدولة دين؟

حين يُذكر في دساتير المسلمين المكتوبة، مبدأ المواطنة[1] ثم يليه مبدأ «أن دين الدولة هو الإسلام»[2] ثم يليه مبدأ أن «مباديء الشريعة الإسلامية هي المصدر الرئيسي للتشريع»، لكن فيما بعد يُذكر منع «قيام الأحزاب على أسس دينية»[3]. هذا التجاور الجميل بين المتباينات والذي يتم التغطية عليه بعبارات إنشائية، نعيد ترديدها جيلًا بعد جيل. ولا نسأل، هل للدولة ككيان اعتباري دين؟ هل الدولة ستذهب للجامع لتصلي أو للكنيسة لتعترف بخطايها؟ هل الدولة ستصوم في نهار رمضان ويحل لها الرفث في ليله؟ فيتخلق ذهن المنادون المدافعون عن هذا التلفيق، أن عبارة «دين الدولة» تعني مرجعيتها العليا. أن للدولة مرجعية تعود إليها لتهديها الطريق وترشدها، وإذا كانت الدولة تحتاج إلى إرشاد، فليكن هناك مرشد عام، لكن المرشد العام في نظر المتسلطين بالسلطة دعاوى تخريب من جماعات مأجورة. إذًا فليكن، وأن الهادي والمرشد يكون هو الأزهر الشريف بألفيته أو كنيستنا الغراء بضعف عمر الأزهر ذاته، فليكونا هما الهاديان والمرشدان لدين الدولة. لكن هل تأمن السلطة تقلباتهما؟ وهل يجوز في عصر القوانين والبرلمانات أن تكون مرجعية دولتنا المشايخ والقساوسة؟ بالرغم من أن الدولة هي التي تختار وتعين، إلا أنها لا بد أن تحكم الأمر إحكامًا، فتكون هناك دائمًا خطوط





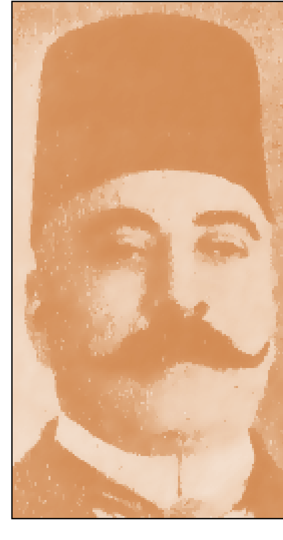
موازية يتم اللجوء إليها في حالة عصيان المشيخة أو البابوية. عن طريق دار للإفتاء تتبع مجلس الوزراء ووزارة ووزير العدل. بل ومن خلال مجلس أعلى للشؤن الإسلامية يتبع وزارة الأوقاف التي تتحكم في كل منابر مصر تقريبًا. بل داخل الأزهر ذاته مجمع بحوث إسلامية. وأعادنا هيئة كبار العلماء عام 2011 بعد نصف قرن من إلغائها لإنشاء مجمع البحوث الإسلامية بديلًا عنها عام 1961. دون أي إحساس بالتناقض أن كليهما موجودان على الساحة. ودائمًا تكون هناك شوكة في ظهر الكنيسة من خلال التلويح بجماعات وكنائس تحاول الاستقلال عن الكنيسة الرئيسية، ويكون خضوع الكنيسة لرغبات الأمن هي السبيل لتدخل الدولة لمنع قيام وممارسة هذه الدعوات وطقوسها، أو عدم الاعتراف بها رسميًا.

فلم يقل النص، كنصٍّ وصفيٍّ، إن دين غالبية المصريين الإسلام، بل قال إن دين الدولة. فإذا كان للدولة دين تؤمن به، فماذا ستفعل مع من يؤمن بدين يختلف عن دينها؟ وأي إسلام الذي تؤمن به الدولة؟ ما هو مذهبها في العقيدة؟ أهي ستتديَّن على المذهب الشيعي الجعفري أو الشيعي الزيدي أو الشيعي الإسماعيلي.. إلخ؟ هل ستتعبَّد للّه على مذهب الماتريدية أم مذهب الأشاعرة أم مذهب المعتزلة، أم بالمفاهيم التي صاغها ابن تيمية عقيديًّا للحنبلية للخروج من التمذهب العقيدي والفقهي؟ أم ستدين الدولة بدين





الحسيني الحداد





حفني ناصف

صوفي أبوطالب

الحب أنى توجهت ركائبه؟ وإذا أرادت الدولة أن تذهب للصلاة؛ هل ستصلي في مسجد به قبر؟ أم لا يجوز؟ هل في صلاتها ستتبع مذهب أبي حنيفة كما كانت الدولة العثمانية، أم مذهب مالك كما يفعل أهل صعيدنا، أم ستتبع مذهب الشافعي كأهل بحري، أم ستتبع مذهب ابن حنبل الذي يعده البعض ليس مذهبًا أصلًا؟ ودولتنا (الحديثة) التي دينها الإسلام، ما هو موقفها ممن لا يدينون بالإسلام أصلًا؟ يقول المدافعون عن دين الدولة، إنها ستعترف بالأديان السماوية التي اعترف بها الإسلام. ويتصورون أنهم بذلك قد حلوا الإشكال. وقت النبي محمد لم تكن الكنائس البروتستانتية قد ظهرت، فهل هي دين سماوي؟ ومن يحدد إذا ما كانت دينًا سماويًّا؟ الدولة؟ ممثلة في إيه؟ هل الأزهر أم جهاز الأمن الوطني أم المجلس الملي للكنيسة الوطنية القبطية التي ترى كل هذه الدعوات هرطقات وخروجًا عن تعاليم المسيحية، ليس فقط البروتستانت بل والكاثوليك أيضًا في نظر كنيستنا الوطنية مبتدعة. فمن يعرف من هو المسيحي وما هي المسيحية، أو من هو اليهودي وما هي اليهودية؟ سلسلة لا تنتهي لبير دين الدولة وإسلامها. فهل لو كان النص وصفيًّا يصف الحال بأن يقول «دين غالبية المصريين هو الإسلام» هل يكون هذا حل للتلفيق؟

وحين تذكر الدساتير في معظم البلاد ذات الغالبية من المسلمين، أن «**مباديء الشريعة الإسلامية هي المصدر الرئيسي للتشريع**» فعلى المستوى النظري يتفق الجميع أن هناك فارقًا بين

الشريعة وبين الفقه، فالشريعة ربانية والفقه مُنتَج بشري وتاريخي وابن لعصره. وأول ما يدخلون في الكلام لا تجد غير فقه ومذاهب فقهية هي التي تتحدث، والسؤال الذي أطرحه وأرجو أن تتمهل وتتمهلي معي في التفكير فيه ولا تنتفضوا تحمسًا للرفض، وهو سؤال: هل هناك مبادئ للشريعة الإسلامية ربانية منفصلة عن البشر؟ بل هل هناك شيء اسمه الشريعة الإسلامية أصلًا منفصلًا عن البشر وعن الزمان والمكان؟ فهل الشريعة هي كلام المصحف ذاته كما هو قبل أي فهم وتفسير واستنباط منه؟ لن أدخل في كون كلام المصحف ذاته قد وصلنا عن طريق بشر، بل إن ما بالمصحف ذاته هو اختيار واحد من ضمن اختيارات، سواء إن كان برواية حفص (709/ 90- 796/ 180) المولود بعد وفاة النبي عليه السلام بثمانين عامًا والمتوفى بعد وفاة النبي ذاته بمئة وسبعين عامًا، عن عاصم بن أبي النجود الكوفي (700/ 82- 745/ 127) المولود بعد النبي بسبعة عقود في الكوفة، وتوفي وهو في الأربعينات من عمره، فهما من نأخذ عنهما القراءة في المصحف المنتشر الآن، وهي قراءة من عشرات القراءات، بل هي قراءة من عشرين قراءة مُعترف بها متواترة، بل عاصم هذا ذاته وصلتنا روايته عن طريقين، وتم اختيار واحدة منهما، واختيار الواحدة من عشرين والعشرين من عشرات. بل هناك قراءات أخرى منتشرة في مناطق تجمع مسلمين تختلف عن هذه، كما في بلاد شمال أفريقيا رواية ورش عن نافع، أو رواية قالون عن نافع في مناطق في السودان. بل إن رواية حفص عن عاصم التي أصبح لها السيادة بفضل مصحف القاهرة الذي أنجزته لجنة من وزارة المعارف المصرية برئاسة كبير مفتشي اللغة العربية في الوزارة حفني ناصف والشيخ الحسيني الحداد شيخ مشايخ المقارئ المصرية، وهو المصحف الذي يُطبع في مجمع الملك فهد ويسمى بمصحف المدينة، وهو أصلًا بقراءة كوفية وليس بقراءة أهل المدينة التي هي قراءة نافع بن أبي نعيم، والسائدة في المغرب العربي برواية ورش أو في السودان برواية قالون.

بل إن قراءة حفص عن عاصم التي عليها المصحف المنتشر الرسمي حاليًا مأخوذة من شرح الشيخ المخللاتي، المتوفى عام 1893 في القرن التاسع عشر، لقصائد القراءات المنظومة قبله بقرون، والقواعد التي وضعها في مصحفه الذي طبعه في المكتبة البهية 1890. النقطة أن المصحف الرسمي الحالي تم اختياره عبر بشر من عشرات الاختيارات التي كان من الممكن أن يختاروها. وباختيارهم إياها هم ألغوا وهمَّشوا اختيارات أخرى، بل الأمر ذاته من تحديد قراءات سبع هي المتواترة، ثم عشر متواترة، وجعل ما يخالفها قراءات شاذة.

بل هناك من يقول إن الشريعة ليست هي كل كلام المصحف أو الصحيح المنسوب للنبي محمد في أمور الدين، بل هي ما به توجيهات سلوكية للفعل أو عدم الفعل من هذه المصادر؟ بمعنى ما يسمونه المتعلق بالأحكام ويتم صياغتها «خطاب الله المتعلق بأفعال المكلفين من حيث الاقتضاء والتخيير»، في النهاية هذا التعريف ذاته وتحديداته هو عمل بشري وهو فكر إنسان. وحين تستمر مع الأمر في تحديد ما هو هذا الخطاب المتعلق بأفعال المكلفين،



مصحف المخللاتي

تجد التنوع والاختلاف الشاسع في تحديد هذه النصوص، حتى في المصحف الذي تم تحجيمه، أو فيما نُسب إلى النبي من مرويات، هذا في تحديد الخطاب ذاته، فما بالك بفهم هذا الخطاب وتفسيره واستنباط قواعد سلوك منه؟ وقد يقول المدافعون عن هذه الدعاوى إن الأمر ليس في الجزئيات، بل الشريعة هي المبادىء العامة الكلية وليست الجزئيات، وهو المستند الذي استندت إليه المحكمة الدستورية في تفسيرها لهذا النص، بأن المبادىء هي «القطعيات»، «قطعي الثبوت قطعي الدلالة»، أي غير المختلف عليه، وهذا الفهم يجعل الأمر محصورًا في نصوص المصحف. فالمصحف عند غالبية المسلمين تقريبًا قطعي الثبوت، وينحصر الأمر فيما بين 300 آية و500 آية على حسب من يحصي. وحين تتحدث عن «قطعية الدلالة» فهل هناك دلالة قطعية؟ حتى في النصوص القانونية التي تسعى أن تكون دقيقة محددة قطعية في دلالتها. هل هي قطعية، أم يفسرها بشر من محامين وقضاة ومواطنين ويختلفون ويُرفع الأمر إلى محكمة أعلى وأعلى لتختار هي وتحدد الدلالة؟ فالدلالة ليست في نص أو في خطاب ويستخرجها بشر، المعنى والدلالة نتاج تفاعلات القاريء مع النص أو الخطاب بسياقاته، وكلما اختلف أي منهما اختلف المعني وتنوعت الدلالة. فتعبير «إزيك يا راجل» له معنى حينما يكون من صديق لصديقه، لكن نفس التعبير له معنى آخر لو كان من طالب في محاضرة للأستاذ المحاضر في الجامعة. يختلف عن لو كان هذا أمام رئيس الجامعة ولفيف من الأساتذة من طالب راسب في الترم السابق.

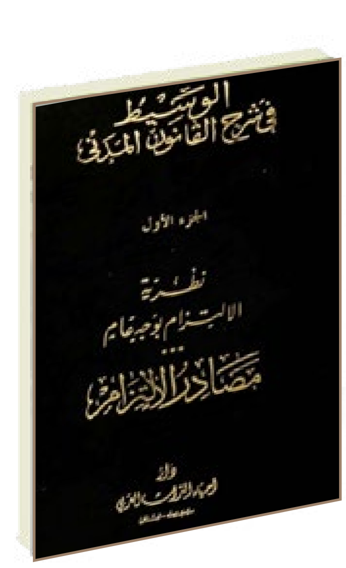
ويختلف هذا لو كان من طالب هو الأول على الدفعة ورئيس اتحاد الطلبة في الجامعة، ويختلف المعنى لو كانت طالبة هي التي قالته، ولو كانت مفرودة الشعر وتلبس جينز لاصقًا عن منقبة.. إلخ. الدلالة عالم لا نهائي لا يمكن أن يكون «قطعيًّا». دائمًا يتوقف على السياق، فالمعنى ابن السياقات؛ سياقات القارئ وسياقات المقروء وسياقات القراءة ذاتها، في عملية تفاعل مستمر كلما تغير أي جانب منها تغير المعنى وتغيرت الدلالة. حتى في النصوص القانونية، فما بالك بخطاب يقوم على المجاز وعلى الإيحاء، ويقوم على التعامل مع خيال ومعتقدات وتصورات بشر، خصوصًا من كان منهم في الحجاز في القرن السابع الميلادي، بتصوراته عن اللّه وعن الوجود وعن العلاقة بين اللّه والإنسان والعالم.

ويحاول البعض إنجاز الأمر بالقول إن مباديء الشريعة هي الكليات أو المقاصد الخمسة التي صاغها الفقهاء التراثيين، والتي صاغها الشاطبي في المقاصد الخمسة، من حفظ العقل والدين والعرض –الذي استبدلوه بتعبير يناسب عصرهم الحديث بحفظ النسل– والمال والنفس. والتراثيون حينما كانوا يصيغون ذلك، كانوا يتصورون أنهم يحددون ما تقصد إليه كل الديانات، أي الجانب المشترك الذي تشترك في الإنسانية بكل الملل. لكن هذه النظرة حين التدقيق فيها وفي تطورها التاريخي، ربما نلاحظ أن هذه المقاصد الخمسة هي انعكاس لعقوبات الحدود أو مقابل لها، فحفظ العرض يستقي حد الزنا، وحفظ المال يتشرب حد السرقة، وحفظ العقل يمتاح عقوبة شرب الخمر، وحفظ الدين يتضمن عقوبة الردة، وحفظ النفس يحتوي حد القتل داخله. وكان سعي المقاصدية محاولة للخروج بالفقه ومذاهبه من أسر التغير السريع للحياة والحاجة الماسة لمعالجة مستجدات لم ترد على

عقل ولا ذهن القدماء، وبل وعن أفق النصوص ذاتها التي هي بنت قرون سابقة. عبر محاولة إيجاد قواعد عامه بها شيء من التجريد يمكن الاستناد إليها في إنتاج ضوابط للسلوك في المجتمع، مع التغيرات الكبيرة والشديدة التي يشهدها. والأمر يحتاج إلى دراسة دقيقة لفكر شخص كعبد الرزاق السنهوري عن تصوره للشريعة وللفقه في كتابه الوسيط في شرح القانون المدني، أو في مشروع تقنين الشريعة الذي ناقشه مجلس الشعب المصري في نهاية السبعينيات وقت رئاسة صوفي أبوطالب للمجلس. ولهذا حديث آخر.

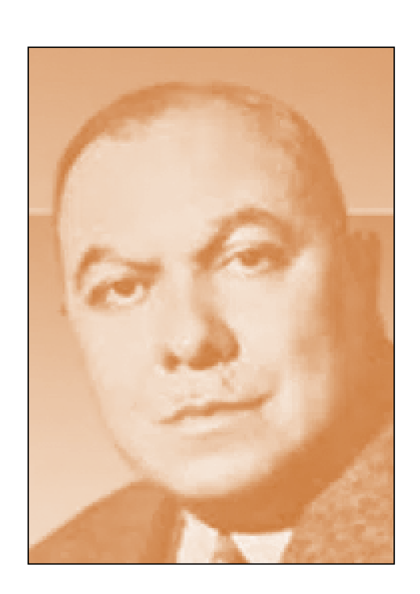
فكل من يتحدثون عن الشريعة وعن تقنينها يفرقون –على المستوى النظري– بين الشريعة والفقه، ولكن حينما ندخل في التفاصيل ونتعمق قليلًا، ربما نجد أن الشريعة عندهم ما هي إلا الفقه أو بصورة أخرى هي أصول الفقه، والتي هي في نهاية منظومة شامخة وجبارة أنتجها القدماء، ولكنها منظومة بشرية تاريخية، ولكن نتيجة لحصرنا هويتنا في الإسلام، تحول الفقه إلى الشريعة وتحولت الشريعة إلى الجوانب العملية العامة من الفقه، ومن جهد الفقهاء كهوية وليس كما كان طول الوقت دينًا يقوم على إيمان الفرد واقتناعه وتطبيقه هو لما يختار، فالفقه غير مُلزم إلا لمن اقتنع بالرأي الفقهي، مرة ثانية «الرأي الفقهي»، فما الفقه سوى آراء. وما شريعة اللّه سوى كلام اللّه كما هو عند اللّه يوم القيامة.

لكن حتى ما بين أيدينا هو منقول بشر عن كلام اللّه وفهمهم له. بعد أن ينص الدستور على أن «دين الدولة هو الإسلام» وبعد أن ينص على أن «مبادىء الشريعة الإسلامية هي المصدر الرئيسي للتشريع»، بعدها بعدة سطور تجد النص «لا يجوز إقامة أحزاب سياسية على أسس دينية». فإذا كان للدولة ذاتها دين، فكيف تجرِّم مجموعة من الناس يتفقون مع بعضهم على الدفاع عن دين الدولة، وأن يسعوا إلى تفعيل ما نادى به الدستور ذاته من جعل مبادىء الشريعة هي المصدر الرئيسي للتشريع؟ ربما خوفًا من تفريق الناس على أسس دينية وطائفية، ولكن أليس حين يكون للدولة ذاتها دين فهذا تفريق بين الناس على أسس دينية وطائفية؟ وجعلهم ليسوا مواطنين متساوين أمام الدولة ودينها؟ فهل لب الأمر وراء هذا التلفيق والتجاور في وعينا الحديث يقوم على أن يكون الدين في الحياة العامة، لكن أن يكون مُحتكرا من جانب



السلطة؟ فالسلطة فقط هي التي يكون دينها الإسلام، وهي التي تفسر وتوظِف الدين في الحياة العامة بشرط أن يكون لها هي فقط حق الاستخدام والتوظيف، للسيطرة على الناس من خلال السيطرة على المؤسسات والهيئات التي تقوم بالتفسير والدعوة والدعاية والتواصل مع الجماهير، لتصبح السلطة في حياتنا هي أكبر مستخدم نفعي للدين وأكبر موظِف له في حياتنا. ويكون صراعها مع جماعات العنف المُسلح الرافعة لشعار الدين كهوية، هو صراع على نفس الميدية وعلى استخدامها للسيطرة على الناس، ويكون الخلاف فيما بينهم فقط في أن كل منهما يريد أن يكون هو المسك بالحبل الذي تم سلسلة الناس به وجرهم منه؟ هذا الجانب في محاولة الحرب بالنصوص جعل صراعاتنا هي صراعات حول النصوص وبالنصوص، فيكون الصراع بين دعاة التنوير مع دعاة الأسلمة عبر إبراز أهل التنوير والتقدم والليبرالية.. إلخ بنصوص «حرية الاعتقاد» و«حرية الرأي» و«المواطنون متساوون أمام القانون» و«عدم قيام الأحزاب على أسس دينية»، ويُبرز دعاة الأسلمة وحماة الهوية التي تم اختصارها في الدين نصوص «دين الدولة هو الإسلام» و«مبادىء الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسي للتشريع». ويتحول الأمر إلى صراع حول النصوص وتفسيرها. والسلطة وجماعات النفوذ الاجتماعي

> **كان سعي المقاصدية محاولة للخروج بالفقه ومذاهبه من أسر التغير السريع للحياة والحاجة الماسة لمعالجة مستجدات لم ترد على عقل ولا ذهن القدماء، وبل وعن أفق النصوص ذاتها التي هي بنت قرون سابقة. عبر محاولة إيجاد قواعد عامه بها شيء من التجريد يمكن الاستناد إليها في إنتاج ضوابط للسلوك في المجتمع، مع التغيرات الكبيرة والشديدة التي يشهدها.**



عبد الرزاق السنهوري

والاقتصادي والسياسي والثقافي هي المستفيدة. في حين لو نظرنا في بلد مثل مصر تُصدر قوانين ولوائح لتنظيم الحياة بها، لما يقرب من قرنين. وبها تجارب برلمانية خلال قرن ونصف. بل عندها دستور مكتوب ما يقرب من قرن. فحين تنظر للحياة القانونية بها خلال قرن من الزمان من عشية الحرب العالمية الأولى 1914 حتى 2014، تجد أنه خلال هذا القرن الذي حكم فيه القانون الطبيعي ولم أقل الدستور، بل القانون. وليس إعلان القانون الاستثنائي؛ الذي كان يُسمى «الأحكام العرفية» وجعله ضباط يوليو «قانون الطواريء». إن قانون الطواريً استمر به العمل ثمانين سنة، وعشرين سنة فقط عاشت دولتنا الحديثة في حكم القانون العادي. إن دلالة أن ثمانين بالمئة من حياتنا تسير على الطواريء، معناها أن كل النصوص من دساتير وقوانين ولوائح ليس لها محل من الإعراب، وإنها مجرد حبر على ورق. وأن الدستور الفعلي الحاكم المُطبق هو السلطة المنفردة المُطلقة التي لا يحدها دستور ولا قانون ولا لائحة. ضف على ذلك الموافقة الأمنية في كل حاجة في حياتنا حتى لو كنت ستفتح مقهى أو شركة، إلى تحديد موضوعات رسائل الماجستير والدكتوراة.. إلخ، معنى الموافقة الأمنية أن كل القوانين واللوائح هي مجرد ديكور، فالأمر في النهاية سيكون في يد ضابط، وما يقوله وما يراه هو الذي سيحدد ما هو قانوني وما هو غير قانوني، ما هو مشروع وما هو غير مشروع. هذا يجعل ما عندنا من نصوص دساتير أو قوانين أو لوائح هي مجرد حبر على ورق، ولا تسير إلا على كل من ليس له –بالتعبير المصري– «ضهر» أو سند. وتكون جدالاتنا حول نصوص الدستور هي مُتع عقلية ورياضات ذهنية نمارسها لكي نشعر بأننا نفكر ونؤثر لكن في عالم افتراضي. ويظل الواقع له قانونه وله دستوره وله لوائحه، وهو أن السلطة في حياتنا مُطلقة، لا تُسأل عما تفعل ونحن كلنا مسؤولون ومتهمون أمامها إلى أن يثبت العكس. سلطة دينها الإسلام تدافع عنه وتحتكره وتوظفة للسيطرة علينا ولسلسلتنا باسم حماية الدين والأخلاق والهوية والمجتمع والأمن القومي ○

الهوامش:

1– المادة الأولى من دستور مصر لعام 2014: «جمهورية مصر العربية دولة ذات سيادة، موحدة لا تقبل التجزئة، ولا ينزل عن شيء منها، نظامها جمهورى ديمقراطى، يقوم على أساس المواطنة وسيادة القانون.. إلخ».

– ويأتي في المادة الرابعة ويقول الدستور: «السيادة للشعب وحده، يمارسها ويحميها، وهو مصدر السلطات، ويصون وحدته الوطنية التي تقوم علي مبادئ المساواة والعدل وتكافؤ الفرص بين جميع المواطنين، وذلك على الوجه المبين في الدستور».

– وتأتي المادة الثالثة والخمسون: «المواطنون لدى القانون سواء، وهم متساوون في الحقوق والحريات والواجبات العامة، لا تمييز بينهم بسبب الدين، أو العقيدة، أو الجنس، أو الأصل، أو العرق، أو اللون، أو اللغة، أو الإعاقة، أو المستوى الاجتماعي، أو الانتماء السياسي أو الجغرافي، أو لأي سبب آخر. التمييز والحض على الكراهية جريمة، يعاقب عليها القانون. تلتزم الدولة باتخاذ التدابير اللازمة للقضاء علي كافة أشكال التمييز، وينظم القانون إنشاء مفوضية مستقلة لهذا الغرض».

– المادة التاسعة: تلتزم الدولة بتحقيق تكافؤ الفرص بين جميع المواطنين، دون تمييز.

– المادة الحادية عشرة: «تكفل الدولة تحقيق المساواة بين المرأة والرجل في جميع الحقوق المدنية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وفقا لأحكام الدستور.. إلخ.

– المادة الرابعة والستون: «حرية الاعتقاد مطلقة. وحرية ممارسة الشعائر الدينية وإقامة دور العبادة لأصحاب الأديان السماوية، حق ينظمه القانون».

2– المادة الثانية: «الإسلام دين الدولة، واللغة العربية لغتها الرسمية، ومبادئ الشريعة الإسلامية المصدر الرئيسي للتشريع».

– وقد أضيفت مادة ثالثة: كانت مضمنة عرفيًا في المادة السابقة بالممارسة التاريخية: «مبادئ شرائع المصريين من المسيحيين واليهود المصدر الرئيسي للتشريعات المنظِّمة لأحوالهم الشخصية، وشؤونهم الدينية، واختيار قياداتهم الروحية».

– المادة السابعة: «الأزهر الشريف هيئة إسلامية علمية مستقلة، يختص دون غيره بالقيام على كافة شؤونه، وهو المرجع الأساسي في العلوم الدينية والشئون الإسلامية، ويتولى مسئولية الدعوة ونشر علوم الدين واللغة العربية في مصر والعالم.

وتلتزم الدولة بتوفير الاعتمادات المالية الكافية لتحقيق أغراضه.

وشيخ الأزهر مستقل غير قابل للعزل، وينظم القانون طريقة اختياره من بين أعضاء هيئة كبار العلماء».

3– المادة الرابعة والسبعون: «للمواطنين حق تكوين الأحزاب السياسية، بإخطار ينظمه القانون. ولا يجوز مباشرة أي نشاط سياسي، أو قيام أحزاب سياسية على أساس ديني، أو بناء على التفرقة بسبب الجنس أو الأصل، أو على أساس طائفي أو جغرافي، أو ممارسة نشاط معاد لمبادئ الديمقراطية، أو سري، أو ذي طابع عسكري أو شبه عسكري.. إلخ».

حمزة رستناوي
(سوريا/ كندا)



من عقل الغزال إلى عقل الإسلام.. عن عداوات العقل والدين!

كتب أحد الأصدقاء «الدينُ يناقض العقل، أرى الدين له ميدان، والعقل له ميدان، العقل منتج، فاعل، مقاتل شرس، مقدام، معولٌ له مُسنٌّ حاد يكسر الحدود والحواجز، أما الدين فمفعولٌ به، خاضع للعقل، متردد، ضعيف».

تعقيبًا على هذه المقولة سأعرض للنقاط التالية:

أولًا: ليسَ الدين بنقيضٍ للعقل، وليسَ الحبُّ بنقيض للعقل، بل **ينبغي عَقلُ الدين** وعَقلُ الحب، وعقلُ الدين أو **عقل الحبِّ** يكون في ضبطه معرفيًّا واجتماعيًّا، وتحديد سياقاتهما في الواقع المُعاش باتجاه تجاوز القصور المُمكن وباتجاه تعزيز حيويَّة الكينونة الاجتماعية ككل.. وضمنًا بُعدها العقائدي- الديني، وبعدها النفسي- العاطفي.

ثانيًا: من المناسب القول إن الدين له مجال وإن العلم (وليس العقل) له مجال مُختلف، والمطلوب **الفصل الاجرائي** بين الدين والعلم، بين الدين والسياسة، بين الدين و.. إلخ.

ثالثًا: ليس كل نشاط عقلي يحقق **شرط العلم** (القابلية للتجريب الموضوعي- القابلية للتكذيب)، فهناك الكثير من المعارف وهي ليست علمًا بالخاصَّة، كما هو حال المعارف الفلسفية والأدبية والدينية.

رابعا: لا يوجد عقل بالمطلق، بل يوجد **عقل متعيَّن مُحايث**

الاعتقادات الإسلامية يمكن مقارنتها بالمسيحية مثلًا، وضمن الإسلامية نفسها يمكن دراسة التوافقات والاختلافات بينها. من التعسف مقاربة الاعتقادات الدينية من منظر علمي- تجريبي (على شرط عدم إقحام المؤمنين أنفسهم لمعتقداتهم في ذلك)، فالاعتقاد شخصي- ذاتي خاص يقوم على شرط الاختبار، والاعتقاد هو ما يعتقد به الإنسان بينه وبين نفسه، وكذلك الدين هو ما يدين به الانسان بينه وبين نفسه.

ذو صلة بكينونة/ موضوع معين، ويمكن تقدير كفاءة هذا العقل المُتعين من خلال قدرته على تفسير وقنونة وتوظيف الكينونة/ الموضوع في سياقات حيوية مُثمرة على الصعيد المعرفي والاجتماعي.

خامسا: لغويًّا يفيد الجذر الثلاثي (عَقَلَ) معنيين الأول: عَقَلَ الشَّيْءَ: **فَهِمَهُ**، أَدْرَكَهُ عَلَى حَقِيقَتِهِ. والمعنى الثاني هو **التقييد** والحبس، فعَقَلَ فلانًا عن حاجته: حبسَهُ عنها والعِقالُ هو الحَبلُ الذي يعقَلُ به البعيرُ. بناء عليه -من وجهة نظري- يمكن تعريف العقل بكونه وسيلة/ صيرورة ذهنية للفهم والضبط معًا.

سادسًا: عقل الكينونة يعني **ضبطها معرفيًّا** وفي السياق الاجتماعي.. وصولًا إلى **صيغ قانونية** عامة (حركية احتمالية نسبية). كيف يتم الضبط المعرفي؟ البداية تكون من خلال طرح التساؤلات والتفسيرات المختلفة، ومن ثم مُعاينتها في السياق المنطقي الداخلي والسياق التجريبي الخارجي، وثم وضع فرضيات– نظريات– وربما صولًا إلى حقائق يمكن الوثوق مرحليًّا، ومن ثم المراجعة واكتشاف الأخطاء لتقديم فرضيات– نظريات– حقائق مرحلية أشمل، تتجاوز قصور التصورات القديمة وهكذا.. إلخ.

سابعًا: يمكن عقل أي كينونة مادية أو اجتماعية، هل يمكن للإنسان أن يعقل (الغزال) مثلًا بطريقة مشابهة لعقل (الإسلام)؟ أو عقل (الصخرة)!

عقل الغزال: يكون عبر النظر العقلي– التجريبي في أبعاد وتظاهرات وجوده. **للغزال** بعد فيزيائي مادي (مكان– حجم– وزن– شكل الجسم– الكثافة– تركيب كيميائي)، وهذا بعد مشترك مع الكائنات غير الحية. للغزال بعد بيولوجي– فيزيولوجي (التغذية والتنفس والتكاثر، والأمراض التي تصيب الغزال مثلًا مشابهة لأمراض تصيب الإنسان، فالحمى القلاعية مثلًا تصيب الغزلان والإنسان. للغزال بعد اجتماعي يتعلق بأحوال مجتمعات الغزلان وتواصلها مع بعضها ومع غيرها ومع الانسان. للغزال بعد ثقافي يتعلق بأشكال توظيف الغزال في ثقافات الشعوب، من تشبيه المرأة الجميلة بالغزال إلى جمعيات حماية الحيوان ومناهضة صيد الغزلان.. إلخ. ما قصدته أن عملية عقل (الغزال) تكون عبر فهم بسياقات وجوده المختلفة، ومن ثمة إمكانات توظيفها اجتماعيًّا واقتصاديًّا وثقافيًّا.

عقلُ الدين الإسلامي: يكون عبر النظر العقلي– التجريبي في أبعاد وتظاهرات وجوده. للإسلام بعد عقائدي- لاهوتي: يتعلق بنمط الاعتقادات الغيبية المُفسرة لوجود الكون والأحداث ونهاية العالم وموقع الإنسان في العالم ومصدر الشر وغيرها. للإسلام

بعد زمني- تاريخي: متى ظهر وكيف، والتحولات التي حدثت له عبر التاريخ والمجتمعات، وهذا يشمل أسئلة من قبيل: ما هو أقدم مخطوط للقرآن الكريم وسيرة النبي محمد بمنظور علم التاريخ؟ وللإسلام بعد اجتماعي- سياسي ومثاله: لماذا أصبحت إيران شيعية وسوريا سُنِّية؟ إلخ، ومفهوم الدولة الدينية والمدنية.. أسباب شعبية التيارات الإسلامية في مصر أو سوريا مثلًا، وظهور حزب الله وإسرائيل وداعش.. إلخ.

لنلاحظ هنا أن عقل البعد الزمني- التاريخي يكون بمعايير علم الوثائق ومنهج التحليل التاريخي بالخاصة، بينما عقل البعد الاجتماعي- السياسي يكون من منظور مناهج العلوم الإنسانية، والتي تختلف منهجيتها عن العلوم الطبيعية مثلًا، وسوف يكون تركيزنا على أولوية الحقيقة. في البعد الاجتماعي- السياسي سوف يكون تركيزنا حول دراسة سياقات توظيف الدين الإسلامي في سياقات اجتماعية مُحددة سلبًا باتجاه القصور والدمار، أو إيجابًا باتجاه التنمية والتسامح مثلًا، وسوف ندرس موازين القوى والفاعلين الاجتماعيين.. وإلخ، وسوف يكون تركيزنا على أولوية الخير والصالح العام. أما في البعد العقائدي اللا-هوتي فسوف نطرح أسئلة بسياقات مختلفة، ومن المفيد هنا مثلًا الانطلاق من مبدأ حرية الاعتقاد ما لم ينبني على ذلك ضرر بيِّن للآخرين.

فالاعتقادات الإسلامية يمكن مقارنتها بالمسيحية مثلًا، وضمن الإسلامية نفسها يمكن دراسة التوافقات والاختلافات بينها.

من التعسف مقاربة الاعتقادات الدينية من منظر علمي- تجريبي (على شرط عدم إقحام المؤمنين أنفسهم لمعتقداتهم في ذلك*)، فالاعتقاد شخصي- ذاتي خاص يقوم على شرط الاختبار، والاعتقاد هو ما يعتقد به الإنسان بينه وبين نفسه، وكذلك الدين هو ما يدين به الانسان بينه وبين نفسه. أما العلم فهو موضوعي- مُلزم للناس جميعًا بغض النظر عن معرفتهم وجهلهم، وبغض النظر عن قبولهم ورفضهم له، فالارض كروية سواء قبلنا أو رفضنا، جهلنا أو عرفنا او ذلك.

وبنفس المنطق يمكن الحديث عن **عقل الأساطير** من خلال طرح تساؤلات من قبيل برهان حدوثها تاريخيًّا، متى ظهرت، ومن أبطالها، وصلتها بقبلها وبعدها من الأساطير، وظائفها جمالياتها، وهل ينبني ضرر على الاعتقاد الشخصي بها مثلًا؟



الجيد مثلًا لا تحدده التنقيبات الأثرية وتوافقها مع النظريات العلمية! بل إنَّ معيار الدين الجيد هو الذي يلتزم بأولويات الحياة والعدل والحرية.

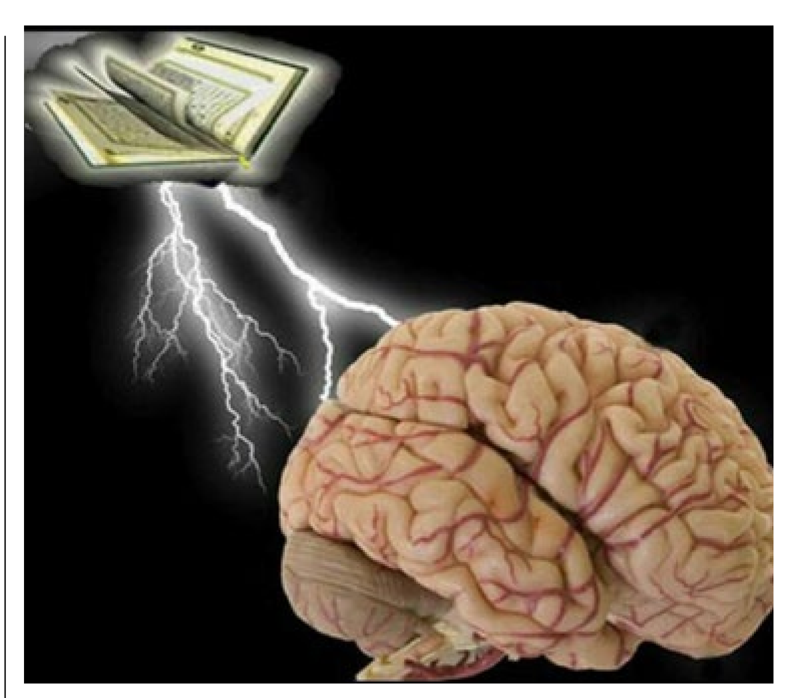
تاسعًا: عالم فيزياء مسلم لا يأكل لحم الخنزير هذا شأنه، وزميله الهندوسي لا يأكل لحم البقرة هذا شأنه، وزميله المسيحي لا يأكل اللحوم في أيام الصوم الأربعيني، وزميلهم الصيني يستمتع بحساء الصراصير مثلًا! هذا شأنهم وعلينا احترام خياراتهم الإيمانية، وما ينبني عليها من سلوكيات. إن عقل الظاهرة السابقة يُلزمنا:

1- بتجنب الأطعمة الضارة للصحة بمعيار العلم.

2- عدم التدخل في تفضيلات الطعام الخاصة للناس، وسواء كانت هذه التفضيلات لأسباب ثقافية أو دينية أو شخصية.. إلخ.

عاشرًا: العلمانية (فصل الدين عن السلطة السياسية وعدم تمييز الدولة بين مواطنيها على أسس الدين) هي أحد أهم الأمثلة في التاريخ البشري حول حيويَّة عقل الدين في فضاء الاجتماع السياسي.

أحد عشر: إنَّ تمجيد أو تأليه العقل يختلف عن المفهوم النسبي الأداتي المُحايث للعقل، ومثلما يكون عقلٌ ما شرسًا مِقدامًا يكسر الحواجز، هناك عقل آخر شرس مدمر إيديولوجي يفاقم المشاكل، مزدوج المعايير.. إلخ ○



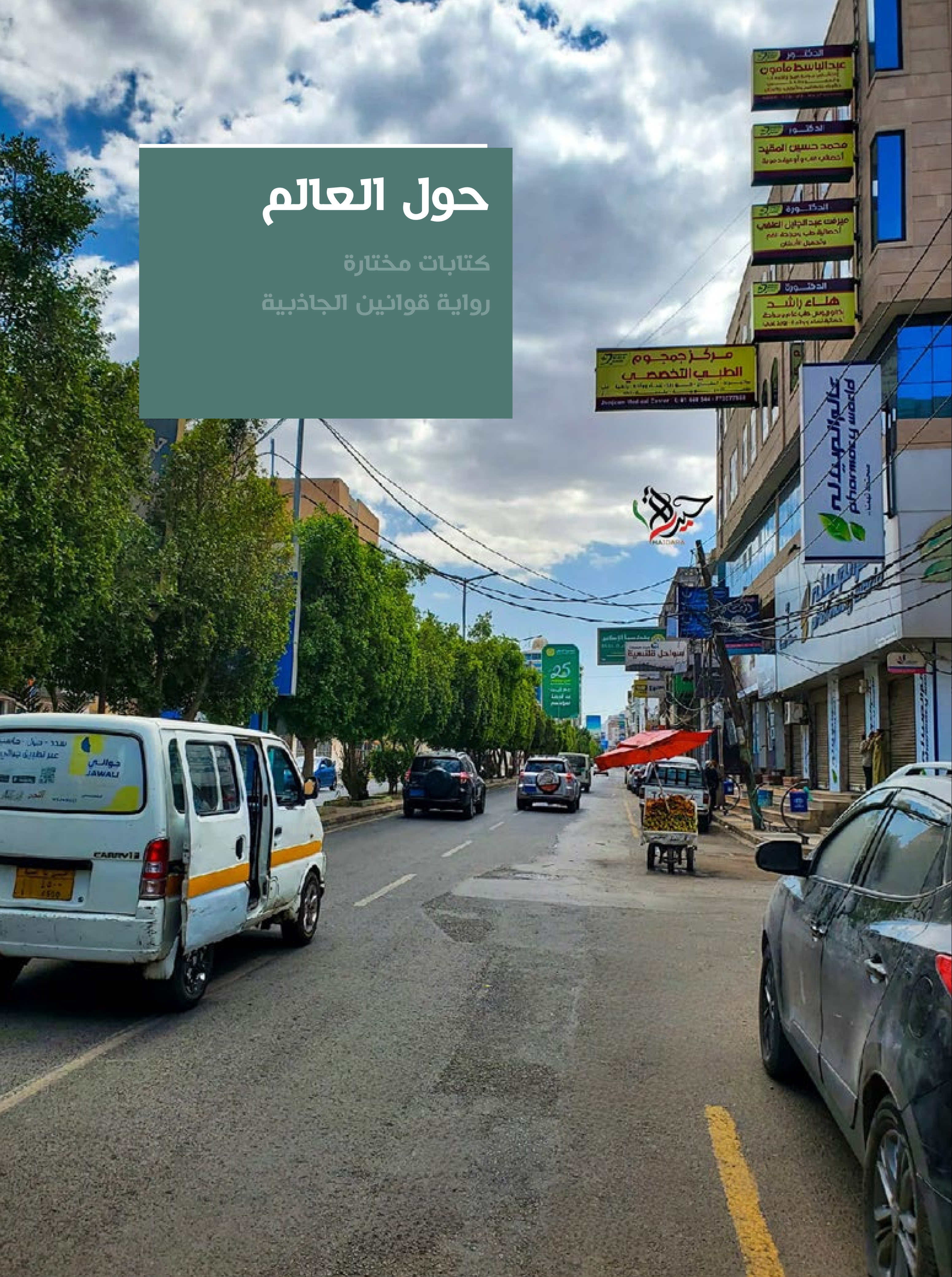
الإسلام والعقل



ثامنًا: العقل هو صيرورة عملية ذات سياق زمني منطقي ذهني/ تجريبي مادي متسلسل بغرض حل مشكلة مخصوصة. العقل يحتاج إلى موضوع، وقد يكون هذا الموضوع صخرة أو غزالًا أو المسيح أو الإسلام أو كوكب زحل أو وباء كوفيد.

هل يمكن عقل الإسلام علميًّا؟

الظاهرة الاجتماعية عقلُها يتضمن العلم بالخاصة، ولكن لا يقتصر عليه، فمعيار الدين



حول العالم

كتابات مختارة

رواية قوانين الجاذبية



كتابات مختارة

إعداد وترجمة:

حسام جاسم
(العراق)

1- التنشئة الاجتماعية للمجتمع[1]:

لا يمكن أن يكون للثورة البروليتارية التي بدأت الآن أي هدف آخر أو نتيجة أخرى غير تحقيق الاشتراكية. يجب على الطبقة العاملة قبل كل شيء أن تسعى جاهدة لوضع السلطة السياسية الكاملة للدولة في أيديها. ومع ذلك، فإن السلطة السياسية بالنسبة لنا نحن الاشتراكيين وسيلة فقط. الغاية التي يجب أن نستخدم من أجلها هذه القوة هي التحول الأساسي للعلاقات الاقتصادية برمتها.

في الوقت الحالي، تنتمي جميع الثروات –أكبر وأفضل العقارات بالإضافة إلى المناجم والأعمال والمصانع– إلى عدد قليل من اليونكرز (Junkers)[2] والرأسماليين الخاصين. لا يحصل السواد الأعظم من العمال إلا على أجر ضئيل للعيش من العمل الشاق، من هؤلاء اليونكرز والرأسماليين. إن إثراء عدد قليل من العاطلين عن العمل هو هدف اقتصاد اليوم.
يجب معالجة هذا الوضع. يجب إخراج جميع الثروات الاجتماعية، والأرض بكل ثرواتها الطبيعية المخبأة في باطنها وسطحها، وجميع المصانع والأشغال من أيدي المستغِلين، وتحويلها إلى ملكية عامة للشعب. إن الواجب الأول للحكومة العمالية الحقيقية هو أن تعلن عن طريق سلسلة من المراسيم أن أهم وسائل الإنتاج هي الملكية الوطنية، وأن تضعها تحت سيطرة المجتمع.
عندها فقط تبدأ المهمة الحقيقية والأكثر صعوبة: إعادة بناء الاقتصاد على أساس جديد تمامًا.
في الوقت الحالي، يتم الإنتاج في كل مشروع من قبل الرأسماليين الفرديين بمبادرة منهم. ما –وبأي طريقة– يتم إنتاجه وأين ومتى وكيف سيتم بيع السلع المنتجة يحدده الصناعي. لا يرى العمال كل

هذا، فهم مجرد آلات حية عليهم القيام بعملهم.
في الاقتصاد الاشتراكي يجب أن يكون هذا مختلفًا تمامًا! سيختفي صاحب العمل الخاص. ثم لم يعد الإنتاج يهدف إلى إثراء فرد واحد، بل يهدف إلى إيصال وسائل تلبية جميع الاحتياجات للعامة.
وبناءً على ذلك، يجب إعادة تنظيم المصانع والأعمال والمنشآت الزراعية وفق طريقة جديدة للنظر إلى الأمور:
أولًا: إذا كان للإنتاج هدف تأمين حياة كريمة للجميع، وغذاء وفير، وتوفير وسائل عيش ثقافية أخرى، فيجب أن تكون إنتاجية العمل أعلى بكثير مما هي عليه الآن. يجب أن تنتج الأرض محصولًا أكبر بكثير، ويجب استخدام التكنولوجيا الأكثر تقدمًا في المصانع، ويجب فقط استغلال مناجم الفحم والخامات الأكثر إنتاجية.. إلخ. ويترتب على ذلك أن التنشئة الاجتماعية ستمتد قبل كل شيء إلى المؤسسات الكبيرة في الصناعة والزراعة. نحن لسنا بحاجة ولا نريد نزع ملكية صغار المزارعين والحرفيين الذين يكسبون لقمة العيش بقطعة أرض صغيرة أو ورشة عمل. في الوقت المناسب سيأتون إلينا جميعًا طواعية وسيدركون مزايا الاشتراكية مقابل الملكية الخاصة.
ثانيًا: لكي يتمكن كل فرد في المجتمع من التمتع بالرخاء، يجب أن يعمل الجميع. فقط الشخص الذي يؤدي بعض الأعمال المفيدة للعامة بشكل عام، سواء باليد أو الدماغ، يحق له أن يحصل من المجتمع على الوسائل اللازمة لتلبية احتياجاته. ستنتهي حياة الترفيه مثل معظم الأغنياء المستغِلين. إن المطلب العام للعمل لجميع القادرين على القيام بذلك، والذي يُعفى منه الأطفال الصغار وكبار السن والمرضى، هو أمر طبيعي في الاقتصاد الاشتراكي. يجب على عامة الناس أن يقدموا على الفور لمن هم غير قادرين على العمل، ليس كما هو الحال الآن مع الصدقات التافهة ولكن مع الدعم السخي، وتربية الأطفال الاجتماعية، والرعاية الممتعة لكبار السن، والرعاية الصحية العامة للمرضى، وما إلى ذلك.
ثالثًا: وفقًا لنفس النظرة، أي للرفاهية العامة، يجب على المرء أن يدير بشكل معقول وأن يكون اقتصاديًّا مع كل من وسائل الإنتاج والعمل. يجب أن يتوقف التبذير الذي يحدث حاليًا أينما ذهبنا. بطبيعة الحال، يجب إلغاء صناعات الحرب والذخائر بأكملها لأن المجتمع الاشتراكي لا يحتاج إلى أسلحة القتل، وبدلًا من ذلك، يجب استخدام المواد القيمة والعمالة البشرية المستخدمة فيها للحصول على منتجات مفيدة. يجب أيضًا إلغاء الصناعات الفاخرة التي تصنع جميع أنواع الأزياء باهضة الثمن للأثرياء العاطلين، جنبًا إلى جنب مع الخدم الشخصيين. كل العمالة البشرية المقيدة هنا ستجد مهنة أكثر جدارة وفائدة.
إذا أنشأنا بهذه الطريقة أمة من العمال، حيث يعمل الجميع من أجل الجميع، من أجل الصالح العام والمنفعة العامة، فعندئذ يجب تنظيم العمل نفسه بشكل مختلف تمامًا. في الوقت الحاضر، يعتبر العمل في الصناعة والزراعة وفي المكتب في الغالب عذابًا وعبئًا على البروليتاريين. حيث يذهب المرء إلى العمل فقط لأنه مضطر لذلك، لأنه لولا ذلك لن يحصل على وسائل العيش. في المجتمع الاشتراكي، حيث يعمل الجميع معًا من أجل رفاهيتهم، يجب إعطاء صحة القوى العاملة وحماسها للعمل أكبر اعتبار في العمل. يجب إدخال ساعات عمل قصيرة لا تتجاوز القدرة العادية، وغرف عمل صحية، وجميع طرق الاستشفاء، ومجموعة متنوعة من الأعمال حتى يستمتع الجميع بأداء دورهم.



ومع ذلك، فإن كل هذه الإصلاحات العظيمة تتطلب قوى بشرية مقابلة. حيث يقف الرأسمالي حاليًا رئيس العمال أو المشرف وراء العامل بسوطه. يدفع الجوع البروليتاري للعمل في المصنع أو في المكتب، لصالح اليونكر أو كبار المزارعين. يحرص أرباب العمل على عدم إهدار الوقت وعدم إهدار المواد، وأن يتم تسليم العمل الجيد والفعال.

في المجتمع الاشتراكي، يزول الصناعي بسوطه من الوجود. العمال بشر أحرار ومتساوون يعملون من أجل رفاهيتهم ومصلحتهم. هذا يعني بأنفسهم، والعمل بمبادرة منهم، وعدم إهدار الثروة العامة، وتقديم العمل الأكثر موثوقية ودقة.

يحتاج كل اشتراكي بالطبع إلى مدرائه الفنيين الذين يعرفون بالضبط ما يفعلونه ويعطون التوجيهات حتى يسير كل شيء بسلاسة، ويتم تحقيق أفضل تقسيم للعمل وأعلى كفاءة. الآن الأمر يتعلق باتباع هذه الأوامر عن طيب خاطر بالكامل، والحفاظ على الانضباط والنظام، وعدم التسبب في صعوبات أو ارتباك.

باختصار: يجب على العامل في الاقتصاد الاشتراكي أن يُظهر أنه قادر على العمل الجاد واللائق، وأن

يحافظ على الانضباط ويبذل قصارى جهده دون سوط الجوع ودون أن يقف وراءه الرأسمالي وسائقه. وهذا يتطلب الانضباط الذاتي الداخلي، والنضج الفكري، والحماس الأخلاقي، والشعور بالكرامة والمسؤولية، والولادة الداخلية الكاملة للبروليتاري. لا يمكن للمرء أن يدرك الاشتراكية مع البشر الكسالى والتافهين والأنانيين والطائشين وغير المبالين. المجتمع الاشتراكي يحتاج إلى بشر كل واحد منهم في مكانه، مليء بالعاطفة والحماس للرفاهية العامة، مليء بالتضحية بالنفس والتعاطف مع إخوانه من البشر، مليء بالشجاعة والمثابرة من أجل الجرأة على محاولة الأصعب.

ومع ذلك، لا نحتاج إلى الانتظار ربما قرنًا أو عقدًا حتى يتطور مثل هذا النوع من البشر. الآن، في النضال، في الثورة، يتعلم جمهور البروليتاريين المثالية الضرورية وسرعان ما يكتسبون النضج الفكري. نحتاج أيضًا إلى الشجاعة والتحمل والوضوح الداخلي والتضحية بالنفس، حتى نتمكن على الإطلاق من قيادة الثورة إلى النصر. بتجنيد مقاتلين قادرين للثورة الحالية، فإننا نخلق أيضًا عمال اشتراكيين مستقبليين يتطلبهم النظام الجديد كأساس له.

شباب الطبقة العاملة مؤهلون جيدًا بشكل خاص لهذه المهام العظيمة. وباعتبارهم جيل المستقبل، فإنهم سيشكلون بالفعل الأساس الحقيقي للاقتصاد الاشتراكي. إن وظيفته الآن هي إثبات أنه مساوي المهمة العظيمة المتمثلة في أن يكون حاملًا لمستقبل البشرية. لا يزال العالم القديم بأكمله بحاجة إلى الإطاحة به ويحتاج العالم الجديد تمامًا إلى البناء. لكننا سنفعل ذلك أيها الأصدقاء الشباب، أليس كذلك؟ وسوف نفعل ذلك! كما جاء في الأغنية:
نحن بالتأكيد لا نفتقر إلى أي شيء، زوجاتنا، أطفالنا، باستثناء كل ما يزدهر من خلالنا، لنكون أحرارًا مثل الطيور: فقط الوقت المناسب!

2- سياسة الاشتراكية المناهضة للإكليروسية[3]:

أولًا- الكنيسة في ظل الملكية وظل الجمهورية:

عندما يتحدث المرء عن سياسة الاشتراكية المناهضة للإكليروسية (Clericalism)[4]، فمن الواضح أنها لا تهدف إلى مهاجمة المعتقدات


روزا لوكسمبورغ

الدينية من وجهة نظر اشتراكية. لن يختفي دين الجماهير تمامًا إلا مع مجتمع اليوم، عندما يسيطر عليه الإنسان ويوجهه بوعي، بدلًا من أن تهيمن عليه العملية الاجتماعية. حيث تتنامى هذه المشاعر بشكل أقل فأقل عندما تبدأ الجماهير، التي تلقت تعليمها بالاشتراكية، في فهم التطور الاجتماعي.

إن «الدين شأن خاص» يلزمنا فقط على أن نكون محايدين وألا نشارك في المسائل الدينية، عندما يشير هذا فقط إلى المعتقدات الحميمة والضمير. لكن هذه القاعدة لها معنى آخر، فهي لا تشكل مبدأ توجيهيًا يجب أن يحدد السلوك الصحيح للاشتراكيين فحسب، بل إنها نداء موجه إلى الدولة الفعلية. وباسم حرية الضمير، نطالب بإلغاء جميع الامتيازات العامة التي يتمتع بها المؤمنون على حساب غير المؤمنين، وسنهاجم كل الجهود التي تبذلها الكنيسة لتصبح قوة مهيمنة في الدولة. لا يتعلق الأمر هنا بالإيمان والعقيدة بل يتعلق بالسياسة، وفي هذه المرحلة يمكن للأحزاب الاشتراكية في مختلف البلدان، وفقًا للظروف، أن تتبنى خططًا مختلفة تمامًا.

تبنت ألمانيا وفرنسا سياسة معارضة تمامًا. ففي ألمانيا، لم تتعاون الاشتراكية الديمقراطية مع (كلتوركامبف) (Kul-turkampf)[5] في عامي 1870 و1880 فحسب، بل لم يقتصر الأمر على التدخل المنتظم لصالح عودة اليسوعيين؛ لكن حزبنا يشارك قليلًا في الدعاية، معلنًا أن الدين شأن خاص، ويطالب بقمع كل مدفوعات الأموال العامة للأغراض الكنسية. لا شك في أننا نصوت في المجالس التشريعية ضد كل الديون (الائتمان) لهذه الأغراض، لكن لا توجد دعاية لهذا الغرض، سواء في الاجتماعات أو في الصحافة أو في البرلمان. حيث تظهر الاشتراكية الديمقراطية الألمانية احتياطًا كبيرًا، ليس فقط في الأمور التي تؤثر على الآراء الدينية ولكن أيضًا في السياسة الدينية، كما هو



الفاتيكان

الحال، لا توجد في الممارسة العملية دعاية للجمهوريين، على الرغم من أن كل اشتراكي هو بطبيعة الحال جمهوري.
من المستحيل ملاحظة مثل هذه التكتيكات في فرنسا بالرجوع إلى الإكليروسية.
صحيح أن الظروف مختلفة تمامًا في البلدين. حيث غالبية رجال الدين في ألمانيا من البروتستانت، وفي فرنسا هم كاثوليك. لا شك أن هناك كاثوليك في ألمانيا، لكنهم ليسوا أغلبية، وقد تعرضوا للاضطهاد قبل عشر سنوات. وأدت (الكلتوركامبف البسماركية) (Bismarckian Kultur-kampf) بشكل طبيعي إلى ظهور نوع من التحالف بين الاشتراكيين والكاثوليك، الذين تعرضوا للهجوم في نفس الوقت وللسبب الرجعي نفسه عن طريق قوانين الاضطهاد.
ولكن الآن الأمر عكس ذلك، فقد أصبح الألترامونتانات (Ultramontanes)[6] في السلطة؛ لكنهم نجحوا في القيام بذلك كحزب سياسي وليس ككنيسة.
لذلك يمكن للاشتراكية الديمقراطية أن تهاجمهم، ليس بوصفهم يمثلون دينًا معينًا، ولكن كممثلين برلمانيين عن الضرائب على الطعام والعسكرة والإمبريالية.
يرجع الاختلاف الأساسي إلى الشكل السياسي. فمهما كان تأثير الكنيسة رجعيًّا على الحياة العامة، فإن أهميتها مختلفة تمامًا إذا حدث ذلك في نظام ملكي أو في نظام جمهوري.
في النظام الملكي، تدخل الكنيسة، التي هي في الأساس ملكية كعقيدة تعسفية، في آلية الدولة دون تدمير انسجامها. وبهذا المعنى فهي ليست سلطة سياسية مستقلة. من ناحية أخرى، فإن الملكية، التي تستمد سلطتها من نفس مصدر الكنيسة، التي تأتي أيضًا من السماء، تواجه صعوبة أقل في إخضاع الكنيسة إذا تدخلت في الحياة العامة. وبغض النظر عن خضوع رجال الدين البروتستانت وانصياعهم، فمن السمات التي كان على الإمبراطور الألماني أن يعلن عنها قبل بضع سنوات، في مناسبة غير مهمة، أنه لن يسمح لرجال الدين بالمشاركة في السياسة.
أما في إيطاليا، فهناك صراع بين الكويرينال (Quirinal) والفاتيكان، والذي يبدو أنه يتعارض مع ما قلناه للتو،


لبابا بيوس التاسع

ولكن هنا ليس في الحقيقة تنافسًا بين النظام الملكي والكنيسة، ولكنه تنافس بين سيادتين علمانيتين أحداهما تحكم، والأخرى فقدت قوتها. وتقدم لنا روسيا مثالًا صارخًا آخر على كيفية قيام الكنيسة، على الرغم من اختلاف النموذج، بتقديم المساعدة للسلطة العامة للنظام الملكي.

لهذه الأسباب نفسها، تبدو الكنيسة، التي تُعتبر جهازًا للرأي العام، للوهلة الأولى عنصرًا من عناصر التفكك في فرنسا الجمهورية، فهي معارضة بغريزة المبادئ الأساسية لتعيين الجمهورية عن طريق انتخاب جميع سلطات الدولة وسيادة الشعب. حيث عارضت الكنيسة مبادئ الطبقة الوسطى[7] للسلطة العلمانية البحتة، مدفوعة بروحانياتها، والعلاقات الشخصية التي تربطها بالطبقة الأرستقراطية، التي تعطيها طابعًا إقطاعيًّا، واستمرارية الماضي الملكي، فتميل بشكل طبيعي إلى أن تكون جهازًا من أجهزة الدولة للمطالبة باستقلالها السياسي، وتصور نفسها كخصم للجمهورية.

إن النضال ضد الإكليروسية يشبه الخيط الأحمر (مؤشر ترابط)، وهو ما يظهر دائمًا في مسار تاريخ جمهورية الطبقة الوسطى في فرنسا.

وبينما تستولي الكنيسة على المدارس خطوة بخطوة، لتستخدمها كسلاح ضد الجمهورية، تنهك هذه الأخيرة عبثًا جهود التغلب على المعارضة، والتعافي من الأزمات الدورية التي تطغى عليها.

في فرنسا، يقدم دور الكنيسة، والدور الذي لعبه الجيش، عددًا كبيرًا من نقاط الشبه. فقد كتبنا ما يلي منذ أكثر من عام في صحيفة العصر الجديد (Neue Zeit)[8] حول قضية دريفوس (Dreyfus)[9] والأزمة الاشتراكية:

(لقد تطورت الجمهورية الثالثة لدرجة أنها تقدم لنا النوع الأكثر كمالًا من حكومة الطبقة الوسطى. لكنها في الوقت نفسه طورت تناقضات خاصة بها.

يعود أحد هذه التناقضات الأساسية إلى وجود جمهورية تأسست على سلطة برلمان الطبقة الوسطى وجيش دائم العدة، لازم لتنفيذ السياسة الاستعمارية والإمبريالية. بينما في النظام الملكي الجيش قوي، بروحه الشبيهة بالطائفة، فهو ببساطة أداة مطيعة في يد السلطة التنفيذية، فإنه يميل في الجمهورية إلى أن يصبح قوة مستقلة، لا تنضم إليه إلا روابط هشة مع الأجزاء الأخرى من الدولة التي، في جمهورية برلمانية، يحكمها مدنيون يتغيرون باستمرار وقد يكون رئيسها الأعلى دبَّاغًا سابقًا أو محاميًّا بليغًا).

(إن التطور الاجتماعي في فرنسا، قادته سياسة المصالح التي تتبعها الطبقة الوسطى إلى درجة أن هذه الطبقة تنقسم إلى مجموعات معزولة، والتي دون أدنى شعور بالمسؤولية جعلت من الحكومة والبرلمان لعبة لمصالحها الخاصة، وهذا التطور من ناحية أخرى جعل الجيش مستقلًّا. فبدلًا من أن يكون أداة في يد السلطات العامة، أصبح جماعة لها مصالحها الخاصة، ومستعده للدفاع عن امتيازاتها دون التفكير في الجمهورية، رغمًا ونكاية بها، وبل حتى ضدها).

(وبعبارة واحدة، يجب استبدال الجيش النظامي بميليشيا. وطالما لم يتم ذلك، فإن التناقض الداخلي سوف يتجلى في أزمات دورية، من خلال صراعات بين الجمهورية وجيشها، صراعات تظهر استقلالية تلك المؤسسة وفسادها وافتقارها إلى الانضباط. قضية ويلسون، فضائح بنما والسكك الحديدية الجنوبية، كان لها نظير في قضية دريفوس).

أدى التشابة بين الوضع الذي يشغله الجيش والكنيسة تجاه الجمهورية

إلى اتحاد أوثق بين هاتين القوتين، وأعطى صبغة ملكية لجميع الأزمات السياسية اللاحقة التي حدثت في فرنسا. ففي كل مرة هذان الجهازان في الجمهورية يتحدان في تمردهما.
ومثلما لا يمكن حل التناقض بين الجيش والجمهورية إلا من خلال تحويل الجيش النظامي إلى ميليشيا، فإن التناقض بين الكنيسة الكاثوليكية والجمهورية لا يمكن أن يختفي إلا عندما تتوقف الكنيسة عن كونها مؤسسة عامة، ويجب أن تصبح مؤسسة خاصة، أي عندما تكون الكنيسة قد انفصلت عن الدولة، وعندما يُطرد رجال الدين من المدارس والجيش، وعندما تصادر ممتلكات المؤسسات الدينية.
لا تطلب الاشتراكية الديمقراطية مصادرة جزئية للممتلكات الرأسمالية من قبل دولة الطبقة الوسطى، لكن هذا ليس لأنها من حيث المبدأ معارضة لهذه المصادرات. في الحالات التي نطلب فيها التنشئة الاجتماعية لصناعة ما، صناعة السكك الحديدية على سبيل المثال، لا ينبغي لنا الاعتراض إذا كان هذا الإجراء قد تم ببساطة عن طريق المصادرة. إذا لم يكن هذا أحد رغباتنا، إذا لم نطلب فقط في حالات معينة أن تتولى الدولة صناعة ما، فذلك لأن هذا العمل للصناعة من قبل الدولة لن يغير الطابع الرأسمالي للملكية، وفي الواقع، في بعض الحالات يزيد من قوة الدولة الرجعية. حتى عندما لا يكون هذا الخوف مبررًا، كما هو الحال في سويسرا، فإن مثل هذا المطلب الموجه إلى حكومة الطبقة الوسطى هو حقًا طوباوي.
لكن الاشتراكية- الديمقراطية لها ما يبررها أكثر عندما تطالب دولة الطبقة الوسطى بوضع حد لأشكال الملكية التي تعود إلى العصور الوسطى. (اليد الميتة) (dead hand)[10] هي بالتأكيد واحدة من هؤلاء، وبالنسبة لجميع الوظائف التي كانت تشغلها، مثل رعاية الفقراء والمرضى والمدرسة، فإن كل هذه الوظائف تنتمي في الوقت الحاضر إلى الدولة الحديثة. لكن الملكية الدينية، التي أصبحت الآن خالية من التزامها، تمثل الآن فقط في مجتمع الطبقة الوسطى تبعية ومخلفات مستمرة من العصر الإقطاعي.
أي ثورة للطبقة الوسطى وفية لواجباتها يجب أن تصادر ممتلكات الكنيسة. لقد طالب الاشتراكيون، في دعوتهم لهذا الإجراء في فرنسا، في نفس الوقت بتعليم علماني، وهم يلزمون الجمهوريين من الطبقة الوسطى على تنفيذ مبادئهم. إذا رغب الرفاق الفرنسيون في الاستمرار في بلادهم بالتكتيكات الألمانية المتعلقة بظروف أخرى، والامتناع عن المشاركة في النضال السياسي الذي انخرط منذ ثلاثين عامًا بين الجمهورية والكنيسة، إذا قالوا إن كل هذه الخلافات لا تهمهم، سيدينون أنفسهم ولن يكون لهم أي تأثير في السياسة العملية.

ثانيًا- الاشتراكيون والطبقة الوسطى المناهضة للإكليروسية:

يتعين على الاشتراكيين محاربة الكنيسة التي هي قوة معادية للجمهوريين ورجعية، لا للاتفاق مع الطبقة الوسطى المناهضة للإكليروسية، ولكن للتخلص منها. حرب العصابات المستمرة التي شنت على مدى السنوات العشر الماضية ضد الكهنة هي بالنسبة للجمهوريين من الطبقة الوسطى الفرنسية إحدى أفضل الطرق لصرف انتباه الطبقة العاملة عن المسائل الاجتماعية، وإضعاف الصراع الطبقي. كما أن مناهضة الإكليروسية هي السبب الوحيد لوجود الحزب الراديكالي. أدى التطور خلال الثلاثين عامًا الماضية

وصعود الاشتراكية إلى جعل مشروع الأحزاب عديم الفائدة.
وبالنسبة لأحزاب الطبقة الوسطى، فإن النضال ضد الدولة ليس في الحقيقة وسيلة، بل هو غاية في حد ذاته، ويتم تنفيذه بطريقة لا تصل إلى الهدف أبدًا؛ يُعتقد أنها ستستمر إلى الأبد وبالتالي ستصبح مؤسسة دائمة. ما قلناه للتو يوضح أن الاشتراكيين يجب ألا يكتفوا باتباع الطبقة الوسطى المناهضة للإكليروسية، فهم خصومهم ويجب أن تكشفهم الحرب ضد الكنيسة.
ما يميز هدف الاشتراكية المناهض للإكليروسية عن هدف الطبقة الوسطى، ليس فقط امتدادها والقرار الأكبر لبرنامجها، ولكن أيضًا نقطة البداية التي تختلف تمامًا. حيث إن الحملة اليائسة المصممة التي ينخرط فيها الجمهوريون من الطبقة الوسطى على مدى الثلاثين عامًا الماضية ضد الكنيسة تأخذ طابعًا خاصًا. وسوف تنقسم بصورة مصطنعة إلى مسألتين مختلفتين، وهي مشكلة، من الناحية السياسية، مشكلة واحدة غير قابلة للتجزئة؛ سيقولون إن رجال الدين العلمانيين ورجال الدين العاديين مختلفون، ويحاولون تجاهل الأوامر الدينية، رغم أن هذا صعب، بينما لن يروا أن

ما يميز هدف الاشتراكية المناهض للإكليروسية عن هدف الطبقة الوسطى، ليس فقط امتدادها والقرار الأكبر لبرنامجها، ولكن أيضًا نقطة البداية التي تختلف تمامًا. حيث إن الحملة اليائسة المصممة التي ينخرط فيها الجمهوريون من الطبقة الوسطى على مدى الثلاثين عامًا الماضية ضد الكنيسة تأخذ طابعًا خاصًا. وسوف تنقسم بصورة مصطنعة إلى مسألتين مختلفتين..

السؤال الحقيقي هو الفصل بين الكنيسة والدولة. حيث بدلًا من قطع العقدة الغوردية (Gordian knot)[11] بضربة واحدة، من خلال قمع ميزانية العبادة العامة وجميع الوظائف الإدارية الموكلة إلى رجال الدين ومصادرة ثروة الرهبان، فإنهم يهاجمون فقط الأوامر غير المصرح بها. وبدلًا من فصل الكنيسة عن الدولة، فإنهم يحاولون، على العكس من ذلك، ربط الأنظمة الدينية بالدولة.
بينما يبدو أنهم يأخذون المدارس بعيدًا عن الجماعات الدينية، لم يتم توجيه ضربة حقيقية للكنيسة لأنها لا تزال معترف بها كمؤسسة حكومية. إن موقف وزارة فالديك- روسو (Waldeck-Rousseau)[12] هو موقف نموذجي بشأن هذه المسألة. لذا من الخطأ القول إن هذه الإجراءات المثيرة للشفقة والمناهضة للإكليروسية للوزارات الراديكالية وللأغلبية البرلمانية هي بداية إصلاحات أوسع، وهي حل جزئي للمشكلة. فعلى العكس من ذلك، فإن هذا النضال العقيم ضد الأوامر يبعد الهجوم جانبًا عن النقطة الأكثر ضعفًا، ويحمي المركز الرئيسي لرجال الدين (الإكليروسيين). لذلك، تحافظ الكنيسة بعناية



قضية دريفوس

على الإيمان بالوهم المفضل للجمهوريين من الطبقة الوسطى، أي أن هناك بعض المعارضة بين العلمانيين والقوات النظامية. وتظهر الكنيسة ذلك من خلال الأعمال العدائية الظاهرة. لذلك، فإن مناهضة الإكليروسية من الطبقة الوسطى تعزز سلطة الكنيسة تمامًا كما أظهرت معاداة الطبقة الوسطى للعسكرة، كما ظهر في قضية دريفوس، إلا أنها لمست ظواهر متأصلة في النزعة العسكرية؛ لقد طهرت فقط من فساد هيئة الأركان وعززت الجيش بالفعل. من الواضح أن الواجب الأول للاشتراكية هو كشف القناع عن تلك السياسة في جميع الأوقات. للقيام بذلك، تحتاج فقط إلى تأكيد سياستها الدينية الكاملة ومقارنتها بالمشروع الضعيف للجمهوريين من الطبقة الوسطى. ولكن إذا كان على الاشتراكيين أن يشاركوا بجدية، دون انتقاد، في الادعاءات البائسة للمحاربة التي يشنها الراديكاليون البرلمانيون، إذا لم يقولوا في جميع الأوقات، إن هؤلاء «أكلة الكهنة» (كارهي الكهنة) من الطبقة الوسطى[13] هم فوق كل شيء، أعداء البروليتاريا، عندها سيتم تحقيق هدف الجمهوريين المناهضين للإكليروسية، وسيصبح الصراع الطبقي فاسدًا. لن يكون الكفاح ضد رد فعل رجال الدين فقط ميؤوسًا منه، ولكن الخطر الذي سينتج عن العمل المشترك لرجال الطبقة الوسطى والعمال، سواء بالنسبة للجمهورية أو للاشتراكية، سيكون بلا شك أكبر من المضايقات التي يجب الخوف منها من الهجمات الرجعية للكنيسة.

إذن، في رأيي، ما يلي هو السياسة التي ينبغي أن تتبعها الاشتراكية في فرنسا: لا ينبغي أن تتبنى تكتيكات الاشتراكية الديمقراطية الألمانية ولا تكتيكات الراديكاليين الفرنسيين. يجب أن تهاجم وتنتصر، ليس فقط على القوى الرجعية للكنيسة المناهضة للجمهورية، ولكن أيضًا على نفاق الطبقة الوسطى المناهضة للإكليروسية.

3- أطروحات حول مهام الاشتراكية الديمقراطية الدولية[14]:

تبنى عدد كبير من الرفاق من مختلف أنحاء ألمانيا[15] الأطروحات التالية، والتي تشكل تطبيقًا لبرنامج إرفورت (Erfurt)[16] على المشكلات المعاصرة للاشتراكية الأممية:

1- قضت الحرب العالمية على عمل 40 عامًا من الاشتراكية الأوروبية: من خلال تدمير البروليتاريا الثورية كقوة سياسية. ومن خلال تدمير هيبة الاشتراكية الأخلاقية؛ بتشتيت أممية العمال؛ بإقامة قطاعات واحدة ضد الأخرى في شكل مذبحة بين الأشقاء؛ ومن خلال ربط تطلعات وآمال جماهير البلدان الرئيسية التي تطورت فيها الرأسمالية بمصير الإمبريالية.

2- من خلال التصويت لصالح اعتمادات الحرب وإعلان الوحدة الوطنية، عززت القيادات الرسمية للأحزاب الاشتراكية في ألمانيا وفرنسا وإنجلترا (باستثناء حزب العمال المستقل) الإمبريالية، ودفعت جماهير الشعب إلى المعاناة بصبر من بؤس الحرب وأهوالها، وساهمت في إطلاق العنان للجنون الإمبريالي، دون قيود، وإطالة أمد المجزرة وزيادة عدد ضحاياها، وتحمل نصيبهم في المسؤولية عن الحرب نفسها وعواقبها.

3- إن هذا التكتيك الذي تتبعه القيادات الرسمية للأحزاب في البلدان المتحاربة، وفي المقام الأول في ألمانيا، التي كانت حتى وقت قريب على رأس الأممية، يشكل خيانة للمبادئ الأساسية للاشتراكية الدولية، والمصالح الحيوية للطبقة العاملة وجميع المصالح الديمقراطية للشعوب. وبهذه السياسة الاشتراكية وحدها سيكون محكوم عليها بالعجز حتى في تلك البلدان التي ظل القادة فيها مخلصين لمبادئهم: روسيا، وصربيا، وإيطاليا –وبالكاد استثناء– بلغاريا.

4- بهذا وحده رفضت الاشتراكية الديمقراطية الرسمية في الدول الرئيسية الصراع الطبقي في زمن الحرب وأجلته إلى ما بعد الحرب. لقد ضمنت للطبقات الحاكمة في جميع البلدان تأخيرًا لتقوية مواقفها الاقتصادية والسياسية والأخلاقية على حساب البروليتاريا وبطريقة فظيعة.

5- الحرب العالمية لا تخدم الدفاع الوطني ولا المصالح الاقتصادية أو السياسية لجماهير الشعب مهما كانت. إنها ليست سوى نتاج المنافسات الإمبريالية بين الطبقات الرأسمالية في مختلف البلدان من أجل الهيمنة على العالم واحتكار استغلال واضطهاد المناطق التي لا تزال غير خاضعة لرأس المال. في عصر إطلاق العنان لهذه الإمبريالية، لم تعد الحروب القومية ممكنة. فالمصالح القومية (الوطنية) لا تستخدم إلا كذريعة لوضع الجماهير الكادحة من الشعب تحت سيطرة عدوهم اللدود، الإمبريالية.

6- لا يمكن لسياسة الدول الإمبريالية والحرب الإمبريالية أن تمنح أمة واحدة مقهورة حريتها واستقلالها. إن الأمم الصغيرة، والطبقات الحاكمة متواطئة مع شركائها في الدول الكبرى، لا تشكل سوى بيادق على رقعة الشطرنج الإمبريالية للقوى العظمى، وتستخدمها، تمامًا مثل جماهيرها العاملة، في زمن الحرب، كأدوات يجب التضحية بها من أجل المصالح الرأسمالية بعد الحرب.

7- في ظل هذه الظروف، تشير الحرب العالمية الحالية، سواء في حالة «الهزيمة» أو «النصر»، إلى هزيمة الاشتراكية والديمقراطية. إنها تزداد مهما كانت النتيجة –باستثناء التدخل الثوري للبروليتاريا العالمية– وتعزز النزعة العسكرية

والعداوات القومية والمنافسات الاقتصادية في السوق العالمية. إنها تبرز الاستغلال الرأسمالي ورد الفعل في مجال السياسة الداخلية، وتجعل تأثير الرأي العام متزعزعًا وسخيفًا، وتختزل البرلمانات إلى أدوات أكثر فأكثر طاعة للإمبريالية. حيث تحمل الحرب العالمية الحالية في طياتها بذور صراعات جديدة.

8- لا يمكن ضمان السلام العالمي من خلال مشاريع طوباوية أو رجعية في الأساس، مثل محاكم التحكيم من قبل الدبلوماسيين الرأسماليين، واتفاقيات نزع السلاح الدبلوماسية، وحرية البحار، وإلغاء حق الحجز البحري، و»الولايات المتحدة الأوروبية»، «الاتحاد الجمركي لأوروبا الوسطى»، والدول الحاجزة، وأوهام أخرى. الإمبريالية والعسكرة والحرب لا يمكن أبدًا أن تلغى أو تضعف طالما أن الطبقة الرأسمالية تمارس هيمنتها الطبقية بلا منازع. إن الوسيلة الوحيدة للمقاومة الناجحة، والضمانة الوحيدة لسلام العالم، هي القدرة على العمل والإرادة الثورية للبروليتاريا الأممية لإلقاء كل ثقلها في كفة الميزان.

9- إن الإمبريالية، باعتبارها المرحلة الأخيرة في الحياة، وأعلى نقطة في توسع الهيمنة العالمية على رأس المال، هي العدو اللدود للبروليتاريا في جميع البلدان. لكن في ظل حكمها، كما في المراحل السابقة للرأسمالية، زادت قوى العدو اللدود (الإمبريالية) لتواكب تطورها. إنها تسرع من تمركز رأس المال، وإفقار الطبقات الوسطى، والتعزيز العددي للبروليتاريا؛ يثير المزيد والمزيد من المقاومة من الجماهير؛ ويؤدي بالتالي إلى زيادة حدة التناقضات الطبقية. في زمن السلم كما في الحرب، يجب أن يتركز نضال البروليتاريا كطبقة في المقام الأول ضد الإمبريالية. بالنسبة للبروليتاريا العالمية، فإن النضال ضد الإمبريالية هو في نفس الوقت الصراع على السلطة، للتسوية الحاسمة للحسابات بين الاشتراكية والرأسمالية. لن يتحقق الهدف النهائي للاشتراكية من قبل البروليتاريا العالمية إلا إذا عارضت الإمبريالية على طول الخط، وإذا جعلت من قضية: «الحرب ضد الحرب» الخط الموجه لسياستها العملية؛ وبشرط أن تنشر كل قواتها وأن تظهر نفسها على أهبة الاستعداد، بشجاعتها إلى درجة التضحية القصوى، للقيام بذلك.

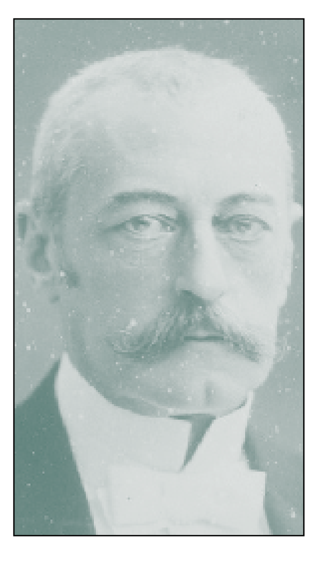
10- في هذا الإطار، تتمثل المهمة الرئيسية للاشتراكية اليوم في إعادة تجميع بروليتاريا جميع البلدان في قوة ثورية حية. لجعلها، من خلال منظمة دولية قوية لديها مفهوم واحد فقط لمهامها ومصالحها، وتكتيك عالمي

ألفريد دريفوس





أوتو فون بسمارك





بيير فالديك-روسو

واحد مناسب للعمل السياسي في السلم والحرب على حد سواء، يكون العامل الحاسم في الحياة السياسية: حتى تتمكن من تحقيق مهمتها التاريخية.

11- لقد تحطمت الحرب العالمية. وقد تم إثبات عدم كفايتها من خلال عدم قدرتها على وضع عقبة فعالة في طريق تجزئة قواتها خلف الحدود الوطنية في وقت الحرب، وتنفيذ تكتيك وعمل مشترك للبروليتاريا في جميع البلدان.

12- في ضوء خيانة الممثلين الرسميين للأحزاب الاشتراكية في الدول الرئيسية لأهداف ومصالح الطبقة العاملة. ونظرًا لانتقالهم من معسكر الأممية العمالية إلى المعسكر السياسي للبرجوازية الإمبريالية؛ فمن الضروري للغاية للاشتراكية أن تبني أممية عمالية جديدة، والتي ستأخذ بين يديها قيادة وتنسيق الصراع الطبقي الثوري ضد الإمبريالية العالمية.

ولإنجاز رسالتها التاريخية، يجب أن تسترشد الاشتراكية بالمبادئ التالية:

1- إن الصراع الطبقي ضد الطبقات الحاكمة داخل حدود الدول البرجوازية، والتضامن الدولي لعمال جميع البلدان، هما قاعدتا الحياة المتأصلتان في الطبقة العاملة في النضال والأهمية التاريخية العالمية لها لتحريرها. لا توجد اشتراكية بدون تضامن بروليتاري دولي، ولا توجد اشتراكية بدون صراع طبقي. إن نبذ البروليتاريا الاشتراكية، في زمن السلم كما في زمن الحرب، عن الصراع الطبقي والتضامن الدولي، يعادل الانتحار.

2- يجب أن يتجه نشاط البروليتاريا في جميع البلدان كطبقة، في وقت السلم كما في وقت الحرب، إلى النضال ضد الإمبريالية والحرب كهدف أسمى لها. يجب أن يخضع العمل البرلماني والنقابي، مثله مثل كل نشاط للحركة العمالية، لهذا الهدف، بحيث تتعارض البروليتاريا في كل بلد بشدة مع البرجوازية القومية، بحيث تصبح المعارضة السياسية والروحية بين الاثنين القضية الرئيسية في كل لحظة، ويتم التأكيد على التضامن الدولي بين عمال جميع البلدان وممارسته.

3- مركز ثقل تنظيم البروليتاريا كطبقة هو الأممية. تقرر الأممية في وقت السلم التكتيكات التي ستتبناها الأقسام الوطنية في مسائل العسكرة والسياسة الاستعمارية والسياسة التجارية والاحتفال بعيد العمال، وأخيرًا التكتيك الجماعي الذي يجب اتباعه في حالة الحرب.

4- إن الالتزام بتنفيذ قرارات الأممية له الأسبقية على أي شيء آخر. الأقسام الوطنية التي لا تتوافق مع هذه المكانة نفسها تكون خارج الأممية.

5- إن تحريك صفوف البروليتاريا الجماهيرية في جميع البلدان هو وحده الحاسم في مسار النضال ضد الإمبريالية وضد الحرب. وهكذا فإن التكتيك الأساسي للقطاعات الوطنية يهدف إلى جعل الجماهير قادرة على العمل السياسي والمبادرة الحازمة. لضمان التماسك الدولي للجماهير في العمل؛ لبناء المنظمات السياسية والنقابية بطريقة تضمن، من خلال وساطتها، التعاون السريع والفعال لجميع الأقسام في جميع الأوقات، وبحيث تتجسد إرادة الأممية في عمل غالبية جماهير الطبقة العاملة في جميع أنحاء العالم.

6- إن المهمة المباشرة للاشتراكية هي التحرر الروحي للبروليتاريا من وصاية البرجوازية التي تعبر عن نفسها من خلال تأثير الأيديولوجيا القومية. يجب على الأقسام الوطنية أن تثير في البرلمانات والصحافة، تندد باللفظ الفارغ للقومية كأداة للسيطرة البرجوازية. الدفاع الوحيد عن كل استقلال وطني حقيقي هو في الوقت الحاضر النضال الطبقي الثوري ضد الإمبريالية. إن الوطن الأم للعمال، الذي يجب أن يخضع كل شيء آخر للدفاع عنه، هو الأممية الاشتراكية ⭘

الهوامش:

1– كتبتها روزا:في ديسمبر 1918.
المصدر:
.34–431.pp ,4.Vol ,75–1970 (Gesammelte Werke, Berlin (GDR
ونشرت لأول مرة في:
.1918 December ,2,4 Die junge Garde(Berlin), No
2– اليونكرز (Junkers): كانت أكبرمُصنع ومنتج للطائراتفيألمانيا. أنتجت بعض الطائرات الأكثر ابتكارًا وشهرة في العالم على مدار خمسين سنة. تأسست في عام1895، فيديساو، ألمانيا، من قبلهوغو يونكرز.
3– كتبتها روزا في عام 1903 ونشرت لأول مرة في الفرنسية في:
.(in response to a questionnaire) 1903 January 1 ,Le Mouvement socialiste
المصدر:
.1903 The Social Democrat, August
4– الإكليروسية (Clericalism): التوجه السياسي والاجتماعي الذي يحدث في البلدان الرأسمالية؛ تميل إلى تعزيز مواقف الدين والكنيسة في مختلف مجالات الحياة في المجتمع. حيث تكون هيمنة الكنيسة على الحياة السياسية والثقافية. ينبغي لجميع المدافعين عن حقوق اللّه، والكنيسة أن تكون حقوق البابا أعلى من حقوق الحكومة العلمانية.فهي سياسة الحفاظ على سلطة التسلسل الهرمي الديني أو زيادته.
5– (كلتوركامبف) (Kulturkampf): الصراع الثقافي في القرن التاسع عشر، هو الصراع الذي حدث في الفترة من 1872 إلى 1878 بين حكومةمملكة بروسيابقيادةأوتو فون بسماركوالكنيسة الرومانية الكاثوليكيةبقيادةالبابا بيوس التاسع. كانت القضية الرئيسية في ذلك الصراع هي التحكم الكتابي في التعليم والتعيينات الكنسية. على سبيل القياس، يُستخدم مصطلح (Kulturkampf) أحيانًا لوصف أي نزاع بين السلطات العلمانية والدينية أو القيم أو المعتقدات المتعارضة بشدة بين الفصائل الكبيرة داخل أمة أو مجتمع أو مجموعة أخرى.
6– الألترامونتانات (Ultramontanes):هو مفهوم سياسي ديني داخلالكنيسة الكاثوليكية يركز بشدة على صلاحيات وسلطاتالبابا. حيث يتمتفضيل السيادة الأكبر أو المطلقة للبابا على السلطة الوطنية أو الأبرشية في الكنيسة الرومانية الكاثوليكية. ينحدر المصطلح من العصور الوسطى، عندما قيل إن البابا غير الإيطالي هوبابا أولترامونتانو–بابا من وراء الجبال (جبال الألب).وتمت منه الإشارة أيضًا إلى الطلاب الأجانب في الجامعات الإيطالية في العصور الوسطى. في القرن الثامن عشر، جاء المصطلح للإشارة إلى أنصار الكنيسة في أي نزاع بين الكنيسة والدولة.
7– خلال أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، غالبًا ما تُرجمت الكلمة الفرنسية برجوازية إلى الإنجليزية على أنها «الطبقة الوسطى»، أي الطبقة بين البروليتاريا والأرستقراطية. لذا يجب على القراء المعاصرين أن يستبدلوا كلمة «برجوازية» بكلمة «الطبقة الوسطى» في هذا النص.
8– صحيفة العصر الجديد (Neue Zeit): هي صحيفة،نظريةاشتراكيةألمانيةللحزب الاشتراكي الديمقراطي بألمانياتم نشرها من عام 1883 إلى عام 1923. تأسست من قبل سياسيين اشتراكيين ومنظرين بارزين،صدرت الطبعة الأولى منها في 1 يناير 1883. بعد إلغاءالقوانين المناهضة للاشتراكية، تحولت الصحيفة من شهرية إلى أسبوعية في 1 أكتوبر 1890. وفي عام 1901، أصبحت الصحيفة الرسمية للحزب الاشتراكي الديمقراطي.قام بتحريرها كارل كاوتسكي وإيمانويلوورمحتى انسحابهما من الحزب الاشتراكي الديمقراطي عام 1917. بعد ذلك، هاينريش كونو تولى منصب رئيس تحريرها. جاء تراجع الصحيفة ونهايتها معالتضخم المفرطفي عشرينيات القرن الماضي.
9– قضية دريفوس (Dreyfus): صراع اجتماعي وسياسي حدث في نهاية القرن التاسع عشر في عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة. اتهم بالخيانة في هذه القضية النقيبألفريد دريفوس، وهو فرنسي الجنسيةيهوديالديانة. هزت هذه القضية المجتمع الفرنسي خلال أثني عشر عامًا من1894وحتى1906 وقسمته إلى فريقين: المؤيدين لدريفوس مقتنعين ببراءته (الدريفوسيين les dreyfusards) والمعارضين له معتقدين أنه مذنب.
حيث اتُّهم النقيب دريفوس في نهاية1894بأنه أرسل ملفات فرنسية سرية إلىألمانيا. ولكن هذا يعد خطأ قضائيًا، حيث إن القضاء الفرنسي كان يُعرف بمعاداته للجاسوسية والسامية (اليهود) وقد ثبتت بعد ذلك براءة هذا النقيب. بسبب ذلك أصبحت قضية دريفوس رمزًا للظلم في فرنسا،وباسممصلحة الوطن،ظلت هذه القضية هي أكبر الأمثلة التي توضح الأخطاء القضائية (الصعب إصلاحها) والدور الكبيرللصحافةوالرأي العام.
10– اليد الميتة (dead hand): تصف الملكية التي تُترك لشركة أو كنيسة أو مؤسسة خيرية إلى الأبد.تطور مفهوم «تأثير الماضي القمعي» لكل من «الموت» و «اليد الميتة» من فكرة أن الموتى يمارسون السيطرة بعد وفاتهم على ممتلكاتهم من خلال إملاء كيفية استخدامها بعد وفاتهم. كان أول استخدام معروف لليدالميتة في القرن الرابععشر.
11– العقدة الغوردية (Gordian knot): أسطورة تتعلقبالإسكندر الأكبر، ويستخدم المصطلح عادة للدلالة على مشكلة

صعبة الحل يتم حلها بعمل جريء.
12- فالديك- روسو (Waldeck–Rousseau)/ (1846–1904): هو سياسي، ومحامي فرنسي، تولى منصبرئيس مجلس الوزراء (فرنسا) (22 يونيو 1899- 7 يونيو 1902)،وعضو الجمعية الوطنية الفرنسية، وعضو مجلس الشيوخ في الجمهورية الفرنسية الثالثة.
13- الأصل الفرنسي يقول: (mangeurs de prêtres bourgeois) حيث العبارة (mangeurs de prêtres) تعني حرفيًّا «أكلة الكاهن»، ولكن من المحتمل أن تكون العبارة الاصطلاحية الأكثر اصطلاحًا هي «كارهي الكهنة» البرجوازيين».
14- كتبتها روزا في أواخر عام 1915.
المصدر:
Fourth International (Amsterdam), No. 8, Winter 1959/60, pp. 20-21.
15- في 1 يناير 1916، شكلوا رابطة سبارتاكوس.
16- إرفورت (Erfurt): تم تبنيبرنامج إرفورتمن قبلالحزب الديمقراطي الاشتراكي الألماني في إرفورت عام 1891.وقد صيغ تحت التوجيه السياسيلإدوارد برنشتاينوأوغست بيبيلوكارلكاوتسكي، وقد حل محلبرنامج جوتا السابق. أعلن البرنامج الموت الوشيك للرأسمالية وضرورة الملكيةالاشتراكية لوسائل الإنتاج.كان الحزب يعتزم متابعة هذه الأهداف من خلال المشاركة السياسية القانونية بدلًا من النشاط الثوري.جادل كاوتسكي أنه نظرًا لأن الرأسمالية، بطبيعتها، يجب أن تنهار، فإن المهمة العاجلة للاشتراكيينهي العمل من أجل تحسين حياة العمال وليس من أجل الثورة،وهو أمر لا مفر منه نظريةاشتراكيةألمانيةللحزب الاشتراكي الديمقراطي بألمانياتم نشرها من عام 1883 إلى عام 1923. تأسست من قبل سياسيين اشتراكيين ومنظرين بارزين،صدرت الطبعة الأولى منها في 1 يناير 1883. بعد إلغاءالقوانين المناهضة للاشتراكية، تحولت الصحيفة من شهرية إلى أسبوعية في 1 أكتوبر 1890. وفي عام 1901، أصبحت الصحيفة الرسمية للحزب الاشتراكي الديمقراطي.قام بتحريرها كارل كاوتسكي وإيمانويلوورمحتى انسحابهما من الحزب الاشتراكي الديمقراطي عام 1917. بعد ذلك، هاينريش كونو تولى منصب رئيس تحريرها. جاء تراجع الصحيفة ونهايتها معالتضخم المفرطفي عشرينيات القرن الماضي.
9- قضية دريفوس (Dreyfus): صراع اجتماعي وسياسي حدث في نهاية القرن التاسع عشر في عهد الجمهورية الفرنسية الثالثة. اتهم بالخيانة في هذه القضية النقيبألفريد دريفوس، وهو فرنسي الجنسيةيهوديالديانة. هزت هذه القضية المجتمع الفرنسي خلال اثني عشر عامًا من1894وحتى1906 وقسمته إلى فريقين: المؤيدين لدريفوس مقتنعين ببراءته (الدريفوسيين les dreyfusards) والمعارضين له معتقدين أنه مذنب.
حيث اتُّهم النقيب دريفوس في نهاية1894بأنه أرسل ملفات فرنسية سرية إلىألمانيا. ولكن هذا يعد خطأ قضائيًّا، حيث إن القضاء الفرنسي كان يُعرف بمعاداته للجاسوسية والسامية (اليهود) وقد ثبتت بعد ذلك براءة هذا النقيب. بسبب ذلك أصبحت قضية دريفوس رمزًا للظلم في فرنسا،وباسممصلحة الوطن،ظلت هذه القضية هي أكبر الأمثلة التي توضح الأخطاء القضائية (الصعب إصلاحها) والدور الكبيرللصحافةوالرأي العام.
10- اليد الميتة (dead hand): تصف الملكية التي تُترك لشركة أو كنيسة أو مؤسسة خيرية إلى الأبد.تطور مفهوم «تأثير الماضي القمعي» لكل من «الموت» و «اليد الميتة» من فكرة أن الموتى يمارسون السيطرة بعد وفاتهم على ممتلكاتهم من خلال إملاء كيفية استخدامها بعد وفاتهم. كان أول استخدام معروف لليدالميتة في القرن الرابععشر.
11- العقدة الغوردية (Gordian knot): أسطورة تتعلقبالإسكندر الأكبر، ويستخدم المصطلح عادة للدلالة على مشكلة
صعبة الحل يتم حلها بعمل جريء.
12- فالديك- روسو (Waldeck–Rousseau)/ (1846–1904): هو سياسي، ومحامي فرنسي، تولى منصبرئيس مجلس الوزراء (فرنسا) (22 يونيو 1899- 7 يونيو 1902)،وعضو الجمعية الوطنية الفرنسية، وعضو مجلس الشيوخ في الجمهورية الفرنسية الثالثة.
13- الأصل الفرنسي يقول: (mangeurs de prêtres bourgeois) حيث العبارة (mangeurs de prêtres) تعني حرفيًّا «أكلة الكاهن»، ولكن من المحتمل أن تكون العبارة الاصطلاحية الأكثر اصطلاحًا هي «كارهي الكهنة» البرجوازيين».
14- كتبتها روزا في أواخر عام 1915.
المصدر:
Fourth International (Amsterdam), No. 8, Winter 1959/60, pp. 20-21.
15- في 1 يناير 1916، شكلوا رابطة سبارتاكوس.
16- إرفورت (Erfurt): تم تبنيبرنامج إرفورتمن قبلالحزب الديمقراطي الاشتراكي الألماني في إرفورت عام 1891.وقد صيغ تحت التوجيه السياسيلإدوارد برنشتاينوأوغست بيبيلوكارلكاوتسكي، وقد حل محلبرنامج جوتا السابق. أعلن البرنامج الموت الوشيك للرأسمالية وضرورة الملكيةالاشتراكية لوسائل الإنتاج.كان الحزب يعتزم متابعة هذه الأهداف من خلال المشاركة السياسية القانونية بدلًا من النشاط الثوري.جادل كاوتسكي أنه نظرًا لأن الرأسمالية، بطبيعتها، يجب أن تنهار، فإن المهمة العاجلة للاشتراكيينهي العمل من أجل تحسين حياة العمال وليس من أجل الثورة،وهو أمر لا مفر منه.

جون تولي



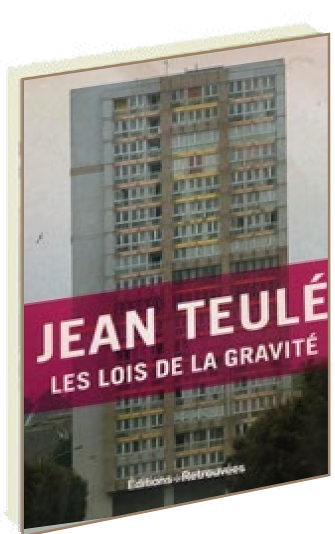
رواية قوانين الجاذبية.. تعريب للفصول السبعة الأولى

ترجمة وتقديم :

نبيل موميد*
(المغرب)

تقديم

اهتمت الرواية الأوروبية، بصفة عامة، والرواية الفرنسية، على وجه الخصوص، في منعطف القرن الحادي والعشرين بالبحث في مختلف قضايا اليومي المكرور، والحفر بعيدًا في سيكولوجية نماذج مختلفة من المجتمع، لاسيما تلك المنتمية إلى الطبقات المسحوقة، أو على الأقل إلى الطبقات الفقيرة والمتوسطة؛ تلك الطبقات التي تصارع الزمن، وتحارب ظروفها المعيشة وشرطها الإنساني في سبيل تحقيق ذاتها، والوصول إلى حلمها بعيد المنال: أن تعيش حياة عادية هانئة، بعيدًا عن الفاقة والعوز، وبدون ضغوط نفسية، أو تحجيمات اجتماعية. في هذا السياق، وداخل هذا الإطار السوداوي الكافكاوي، تتموقع رواية **قوانين الجاذبيةLes Lois de la Gravité** للروائي الفرنسي»جون تولي Jean Teulé» (1953– 2022)، والتي صدرت سنة 2003 عن دار «جوليار» (Julliard)، وأعادت طبعها دار «روتروفي» (Les Editions Retrou– vées) سنة 2016.



تنبني الرواية على حبكة بسيطة، تتلخص في امرأة تعيش ظروفًا اجتماعية مزرية بسبب انحراف زوجها، ومشاكله النفسية والعصبية، وإدمانه الخطير، وما شكَّله ذلك من ضغط رهيب على نفسيتها؛ حتى أنها في لحظة معينة قامت بدفع زوجها من شرفة شقتهما؛ غير أن الشرطة

اعتقدت أنه انتحر، مادام قد تعوَّد على دخول مستشفى الأمراض العصبية بسبب إقدامه المتكرر على محاولة وضع حد لحياته. بعد مرور سنوات، ذهبت هذه الأرملة، ليلًا، إلى مقر مفوضية الشرطة لتعترف بجريمتها حتى تحصل على عقابها، فوجدت ضابط الشرطة المناوب المرهق من مشاق العمل، الذي تفاجأ باعترافها، خاصة أن القضية أغلقت منذ زمن؛ فرفض رفضًا قاطعًا القبض عليها، لتنطلق سلسلة من الأحداث وسيرورات من البوح الغريبة. ومن ثمة، تحاول هذه الرواية من خلال فصولها الثلاثة والأربعين، أن تبني معاناة هذه المرأة، عبر تقنيتي الاسترجاع والتذكر، وعبر توظيف التداعي الحر، الذي يعلي من شأن توصيف التفاصيل الدقيقة التي تشي بأكثر مما تدل عليه. لكل هذه الأسباب، كان من الضروري أن يتم التفكير في ترجمة هذه الرواية لتقديمها للقارئ العربي، ولوضعه في هذه الأجواء المضطربة والغريبة، في جو كابوسي قاتم، تخيِّم عليه أجواء نفسية مشحونة، تؤكد لا محالة أن الحداثة الغربية تعيش أزمة عميقة.

وحتى نقترب بالفعل من هذه العوالم، هذا تعريب للفصول السبعة الأولى من هذه الرواية:



جون تولي

الفصول السبعة الأولى من الرواية

I

أغلقت أياد نسائية جميلة غطاء حقيبة صغيرة موضوعة على طاولة. كانت حقيبة أطفال مزدانة بخطوط متقاطعة رمادية– زرقاء. بإبهاميْ يديها، أوصدت السيدة قفلي الحقيبة الحديدين بدون أدنى صوت. تناولت معطفها من على كرسي وارتدته في عتمة غرفة الطعام، التي لا يضيئها سوى مصباح موضوع على صوان المطبخ. من خلال ساترين صناعيين كبيرين وشفافين مفتوحين على باب زجاجي انسيابي، تبدو شرفة هذا الطابق الحادي عشر.
من بين الستائر، نلمح البحر تحت حجب الليل المرصع بالنجوم، والهياكل الحديدية الضخمة الخاصة بـ(الورش الميكانيكي النورماندي).
لفت المرأة وشاحًا على رقبتها. كان الورق الحائطي لقاعة الأكل مزينًا بخطوط عمودية متموجة زرقاء ووردية. أما اللوحة التي تجسد كلبًا من أصل ألماني يخرج لسانه فقد كانت بشعة. على أحد جداري الرواق، تم تثبيت علبة من البلاستيك الشفاف بداخلها دمية نورماندية ترتدي اللباس التقليدي. ثم أطفأت المرأة الضوء.
على عتبة الشقة، أغلقت الباب المليء بآثار ركلات الأقدام. استدعت مصعدًا كان رائحته عطنة. في الطابق الأرضي، أمام صناديق البريد المخربة، دفعت باب سلالم [العمارة] [1].
في الخارج، عبرت موقف السيارات، ثم سارت بمحاذاة السياج الحديدي المتهالك لملعب كرة القدم، الذي تحيط به أسوار العمارات العالية. على دكة ارتمى في إعياء مجموعة من الشباب يعتمرون طواق، لم تعرهم أي اهتمام. عطفت نحو مقهى حانة «لو غران فرتيج»، قبل أن تتجه صوب الميناء.
مرت بجنبات جدار معمل للتعليب مبني من طوب أحمر صغير، تفوح منه روائح زيت مبرَّد. عبثت الريح بخصلات شعرها الأسود فأبانت عن جبين منكسة، قبالة الأرضية الرخامية البيضاء للدرج المتحرك للمستشفى البحري.
في الواجهة يشمخ حي الزودياك ببرج قوسِه ذي الطوابق الثلاثة والثلاثين، بالإضافة إلى كل من أبراج لاغلاسري، وحي الموسيقيين المستلقي على المنحدر الصخري.
عبرت المرأة الشارع شديد الإضاءة ذي الممرات الستة. كان إسفلت هذا الشارع المعانق للبحر ناعمًا، يحمل رسومًا لأسهم عملاقة لامعة ومحددة للاتجاهات، غير أن المرأة لم تكن تتبعها. فقد عبرت المر على مستوى خط السكة الحديدية الوحيد الذي لا تمر منه سوى قطارات البضائع. وهنا، تركت زقاقًا قذرًا خلف ظهرها وتوقفت

على حافة ممر للراجلين تحدِّق في عمارة تنتصب في الطرف الآخر من الشارع. كانت بناية طويلة من ثلاثة طوابق، مطلية بصباغة هي مزيج من لوني القشدة والرمال. وبالرغم من أن البناية لم تكن ذات طراز معروف، إلا أنها كانت مع ذلك معاصرة. كانت نوافذها العشرون المصفوفة بتناسب، تسمح برؤية مكاتب مظلمة. ولا ينبعث قبس من النور إلا من الطابق الأرضي؛ حيث يظهر بصيص نور على اليسار أخفت جزءًا منه قضبان [حديدية] متشابكة، وبالخصوص مصابيح نيون تسطع خلف الباب الزجاجي الذي يمكن أن نقرأ فوقه «مُفوَّضيّة الشرطة».
صرفت المرأة وقتًا طويلًا في تأمل هذه المفوضية.
من الشارع الساحلي، هدر صوت سيارة أجرة تستخدم أضواءها الكاشفة الأمامية، قبل أن تلتف بزاوية حادة نحو البولفار. صرخت نوابض سيارة الأجرة محتجةً عندما اهتزت لحظة مرورها فوق مخفض سرعة أرضي. لذلك فقد ارتجت شابة بفستان العرس الأبيض، رفقة زوج ببذلة سوداء، كانا يشغلان المقعد الخلفي للسيارة. ومن خلال النافذة، التفتت الزوج الشابة –التي كانت تزين شعرها بزهرة بنفسج وبتاج من أزهار البرتقال– نحو المرأة على الرصيف. كانت الزوجة أقرب ما يكون إلى دمية تجلس في علبة بلاستيكية شفافة. في خلفية السيارة نلمح كلب بوليكس يحرك [يُمنة ويُسرة] رأسه المثبت بواسطة نابض داخل جسده. مرت سيارة الأجرة، وعبرت المرأة ذات الحقيبة الصغيرة الشارع.

II

خلف النافذة ذات القضبان [الحديدية] المتشابكة، هناك حيث يبدو بصيص نور قرب مدخل [البناية]، كان ضابط شرطة بزيه الرسمي ينتظر في عتمة مكتبه عندما سمع طرقات على بابه؛ فقال:
– ادخل!
فتحت السيدة الباب. تطلَّع إليها الشرطي في البداية وهي تقف أمام الإضاءة الساطعة لِباحة الاستقبال؛ فبدت له قامة تلبس معطفًا قصيرًا وتنورة داكنة اللون، تحمل حقيبة بيسراها. كان شعرها حدُّ كتفيها، ساقاها النحيلتان اللتان غطى الضوء في الخلفية على ملامحهما تنتعلان حذاء رجاليًّا أسود اللون بأربطة.
أغلقت المرأة الباب خلفها؛ فتأملها الشرطي في هذه المرة بعين خبير: قامة متوسطة، في الأربعينيات من عمرها، بالكاد يفوق وزنها عدد سنوات عمرها، طرازها أوروبي.
تفرَّس فيها من الأمام: عينان سوداوان/ عظمتا وجنتيها مرتفعتان/ شفتان ممتلئتان/ ندبة على ذقنها.
أحست المرأة بالانزعاج بسبب نظرات [الشرطي]، فأشاحت بوجهها.. من الجانب: جبهة محدبة/ أنف شامخ/ رقبة نحيلة.
خفض الشرطي عينيه ونظر إلى لُبادة مكتبه ذات اللون الأخضر الفاتح.
– ما الذي حدث لك سيدتي؟
كانت العتمة تجثم على المكتب، حتى ليبدو كركن في غابة. لم يكن في الغرفة سوى مصباح مفصلي [متحرك] ينير من خلال أشعته حاسوبًا مطفأ قبالته باقة ورد لامع.
بحثت المرأة، التي كانت لا تزال واقفة، [بعينيها] عن الشرطي خلف الورود؛ غير أنه بالنظر إلى الوضعية العمودية والخفيضة للإضاءة، لم تتمكن سوى من رؤية شعره الأشقر الذي يلمع في الظلام مثل خيوط ذهب.
كان [شعره الأشقر] يبرز من خلال أذنيه المستقيمتين بدون شحمتين، ومن خلال فتحتي أنفه المدبب. كما كان ينمو على جنبات رقبته العريضة، حتى أنه ينعتق من ياقة قميصه سماوي اللون. رمشا عينيه

الطويلين تحملهما [جفون] مقوسة. كان شعره الأشقر القصير المجعد ممشوطًا ناحية الخلف. أما حول فك اللاحم، فقد نبتت لحية امتدت إلى عقدة ربطة عنقه داكنة اللون. على طرفي فكيه، لمعت شعيرات وكأنها لفائف متوهجة. يبرز شعره أيضًا بكثافة من خلال كمي سترته ذات اللون الأزرق الداكن؛ حتى أنه يجتاح كحمم بركانية ذهبية اللون رسغيه، ويغطي كفيه الضخمتين، ويمتد إلى سلامياته وحتى إلى مخالبه.

كانت المرأة تهلوس؛ بحيث تصورته بمثابة ذئب يلبس الزي الرسمي، يتربص بين أوراق الأشجار تحت ضوء القمر. ارتجفت لهذه الفكرة؛ حتى أنها شعرت ببعض الخوف. بَيْد أنها لامت نفسها بالنظر إلى أنها هي التي اتخذت قرارها بانتعال حذاء رجالي، والانتصاب أمامه واقفة وكأنها تضع [في قدميها] قبقابًا صغيرًا. إنها تعلم سبب قدومها إلى هذا المكان؛ أما الشرطي فلا يزال يجهل السبب.

– سيدتي؟

ابتلعت قليلًا من ريقها، وبشجاعة نادرة انطلقت تقول:

– منذ عدة سنوات، جاءت الشرطة إلى منزلي من أجل التحقيق في وفاة زوجي، وقد خلصوا إلى اعتبار الأمر انتحارًا. لكن، هذا غير صحيح؛ ذلك أنني قمت بدفعه من الطابق الحادي عشر.

خيَّم على المكتب صمت مهيب؛ حتى أنه لم يكن يسمع سوى صوت رقاص الساعة الحائطية التي أعلنت الساعة التاسعة مساءً بأرقام رومانية. انتشر في جو المكتب المظلم شذا عطر زهري، فضلًا عن رائحة حادة [تذكر بروائح] حجرات التمريض. انبعث صوت أجش من خلف الأوراق يسأل:

– ولماذا أخطأت الشرطة؟

ابتلعت المرأة ريقها من جديد.

– لقد كان «جيمي» زوجًا عنيفًا ومكتئبًا، قام مرارًا بعدة محاولات انتحار. عشية اليوم الذي كنت ســ... قام مجددًا بإحدى محاولاته؛ فقد ابتلع أقراص دواء جعلته يقضي الليل في مستعجلات المستشفى البحري..

في هذه الأثناء سمع الشرطي صوت اصطكاك الثنيات الصغيرة للسيدة التي كانت ترتعد رعبًا، ثم تابعت:

– كان من الضروري في هذه الحالة أن يمكث [في المستشفى] بضعة أيام تحت الملاحظة، لكنه في اليوم الموالي طلب توقيع وثيقة إخلاء مسؤولية، ثم غادر.

وبينما تزفر المرأة عدة مرات، كان الشرطي في مقعده تواريه بعض الورود، يُصغي إلى تتمة القصة، ويعيش الأحداث..

III

بشكل انسيابي، انزاح طرفا الباب الزجاجي الكبير عندما اقترب منه شخص يترنح وهو يغادر رواق المستشفى. وجد «جيمي» نفسه في الشارع المحاذي للبحر، أمام حي «الزودياك». وضع يده على درابزين السلالم الرخامية البيضاء، ثم طفق في النزول، غير أنه انزلق على إحداها؛ فلحقه شاب كان يصعد السلالم عينها وأمسكه من دراعه:

– حاذر يا سيدي، ستسقط!

تمتم «جيمي» متذمرًا وهو يمشي حانيًا جبهته بكآبة بمحاذاة جدار معمل للتعليب مشيد بطوب أحمر صغير، تفوح منه روائح زيت ساخن. كان في الأربعينات من عمره، نحيلًا وأصلع قبل الأوان. كان يرتدي سترة خلِقة من جلد الأيل بلون سكري، وسروالًا فضفاضًا ذا لون رمادي داكن، أثناء التفافه حول مقهى حانة «لو غران فرتيج».

في ما مضى، كان حذاؤه الرياضي الذي ينتعله [الآن] أبيض اللون. حمله مصعد عطن الرائحة نحو طابق [الشقة]، أدار المفتاح في قفل باب طافح بآثار ركلات أقدام. غير أنه أبان، من خلف إطار نظارته الطبية الكبيرة،

عن اندهاشه من وجود زوجته -التي كانت تصغره بعشر سنوات- في الشقة.

- أنتِ هنا؟ ألم تذهبي إلى العمل أيتها المستهترة؟

- بما أنك كنت في المستشفى فقد أخذت اليوم إجازةً عرضية. لقد أوصلت للتو الأطفال إلى المدرسة. كنت سأحضِّر لنفسي قدحًا من القهوة، أتريد واحدًا؟

توجهت المرأة إلى المطبخ، في حين دلف الرجل إلى قاعة الأكل. وبينما كانت تصب الماء في غلاية البُنِّ الإلكترونية، سمعت [زوجها] يصرخ قائلًا:

- أين حقيبة يدك؟

عضت شفتها السفلى وهي تغمض عينيها.

- أخْفَيْتِها أليس كذلك؟ هيا، اعترفي أين أخفيتها وإلا سأُهشِّم فَكَّيْكِ! أعطني المال أيتها الحقيرة!

أخذت الزوجة الشابة [قطعًا من] السكر وملاعق، في نفس الوقت الذي كان فيه السائل الأسود يتقطَّر. بعد ذلك وصلت إلى قاعة الأكل حاملة القدحين والدخان يتصاعد منهما، ثم قالت:

- أتعرف يا «جيمي»، يستحيل أن يستمر الحال على هذه الشاكلة، إن الأمر غير ممكن؛ فهناك فاتورة الكراء، و..

كانت ستائر الباب الزجاجي مزاحة، ففتحه «جيمي»، وفي الشرفة اعتلى ثلاجة معطوبة كانوا قد أودعوها هناك. كان كعب [حذائه] على حافة الدرابزين، وظهره مواجه للفراغ، بينما كانت الريح تتلاعب بسترته، وذراعاه مفتوحتين وهو يصرخ قائلًا:

- آه يا إلهي! أعطني المال أيتها الحقيرة! امنحيني إياه وإلا انتحرت![2]

بدون أن تنظر إليه، تنهدت المرأة ووضعت القدحين على طاولة تخييم:

- منذ سنوات وأنت تكرر نفس الكلام، ولكنك تفشل على الدوام.

ها هو ذا قد عاد، وكل شيء قد بدأ من جديد: إهاناته، وتهديداته، ومساوماته.. ألن ينتهي هذا الأمر أبدًا؟ ألن ينتهي أبدًا؟

التفتت نحوه، كان منتصبًا وسط زهور الغرنوقي وأفكاره المائعة تشرف على الثلاجة.

- انتبه إلى الزهور..

كانت ساقا الزوج، الفاقد لتوازنه، ترتعدان، كما كانت المزهريات تصطدم مع بعضها البعض.

- أعطني النقود أو..

اقتربت منه زوجته التي كانت تلبس كنزة زرقاء مزدانة بضفائر. نظرت إلى الثلاجة حيث كانت قدما «جيمي» متوثبتين إلى الأمام، فكرت في حياتها الزوجية.. حتى أن كل شيء مر في رأسها كقطار سريع لا تملك القدرة على إيقافه.. كانت هي نفسها مستمرة في التَّقدُّم إلى الأمام.. أما زوجها، الذي أحنى رأسه، فقد أعربت عيناه من خلف نظَّارته الطِّبِّيَّة ذات الإطار الكبير عن دهشته. كانت لا تزال تتقدم عندما رفعت عينيها وركزتهما على عينيه وهي تخاطبه بصوت هادئ:

- أتريد أن تقفز؟ هيا إذن.

مدَّت ذراعيها ذاتي الكمين الصوفيين، ووضعت يديها على سروال [زوجها]، ثم دفعته من قدميه. أحسَّت بثوب [سروال زوجها] يفارق كفيها، بحرارة جسد زوجها تبتعد عن أناملها..

ارتدَّت يداها بعنف على وجهها وكأنها مخالب، مخفية عينيها وهي تتراجع، تتراجع من عنف ارتداد يديها على وجهها حتى التصقت بجدار قاعة الطعام المواجهة للنافذة التي منها اصطدمت الجمجمة [بالإسفلت].

بين باب الرواق المؤدي إلى غرف الأطفال، وآخر موارب يبدو من فُرجته فراش الزوجية، كانت المرأة -أسفل صورة بإطار- تعاني من انقطاع في التنفس، بدون أن تزيل يديها من على وجهها. لم يبلغ سمعها صوت اصطدام زوجها بإسفلت المرأب، ولكن طبلات أذنيها لم تلبث أن سمعت صخبًا جنونيًّا قادمًا من الأسفل.

أخيرًا جلست على مقعد.

ثم أحست بعد ذلك برغبة

جامحة في النزول وطيِّ درج السلالم صارخة: «يا إلهي ماذا فعلت؟ ماذا فعلت؟»». اجتاحتها أيضًا رغبة السير على خطى زوجها، ولكنها كانت خائفة، كانت خائفة بشدة، وكانت تفكر في أطفالها. ضمت ذراعيها، فردتهما وهي لا تعرف ماذا ستصنع بيديها. أيجب إقفال النافذة؟ ما العمل؟ وماذا ستقول للناس إن فكروا في الصعود؟ يجب القيام بشيء ما، الاتصال بالشرطة! وهكذا اتصلت بالشرطة:

– زو.. زوجي، لقد سقط من النافذة!

خيم صمت يوازي زمن طرح سؤال قصير، أجابت عنه المرأة:

– الحادي عشر.

قدمت [للشرطي] اسم حيِّها وعمارتها، محددة رقم السلالم، وبأنها على يسار المصعد بعد الخروج منه.

ماذا ستقول؟ ما الذي سيقع؟ سمعت دوي صافرات سيارات الإطفاء والإسعاف والشرطة، ثم بعد برهة رن جرس الباب.

وبمجرد ما فتحت المرأة مشوشة البال الباب، بادرها [شرطي] صغير القامة، خلفه آخر طويل يلبس الزي الرسمي، بالسؤال:

– ما الذي وقع؟

تمتمت قائلة:

– أنا أنا لم أر شيئًا. كنت أعد القهوة في المطبخ، وعندما عدت حاملة القدحين، وجدت النافذة مفتوحة وبلا أدنى أثر لزوجي.

تفاجأت هي نفسها من تصريحها، ثم أضافت:

– لقد كان قد دخل [إلى البيت] للتو، ولم يكن قد أزال سترته بعد..

تأكد حارس الأمن من دفء القدحين، قطع السكر لم تراوح مكانها في الصحن، والملعقتان لم تستعملا على الإطلاق.

لا وجود لآثار عراك، ولا لأثاث مقلوب، وفي الواقع.. «أتعيشون بدون أثاث؟» في استغراب قال الشرطي الطويل المستجد. تساءل صغير القامة ذو التجربة: «أيتعلق الأمر بمنفذي الأحكام القضائية؟»، أجابته المرأة بالإيجاب.

– قلت إنه قد عاد للتو، أتعلمين أين كان؟

– في المستشفى البحري، لأنه قام بالأمس بمحاولة انتحار.

– هكذا إذن؟

– لقد بلع أقراصًا منومة، وأنا من اتصلت «بمصلحة المساعدة الطبية المستعجلة» عندما عدت من العمل.

أخرج المحققِ المتشكك هاتفه المحمول وركَّب رقمًا مبرمجًا سلفًا:

– ألو، قسم الطوارئ؟ معك الشرطة، قل لي من فضلك..

وأثناء كلامه مع المستشفى للتأكد من صحة أقوالي.. مسح بعينيه الجدران التي تحمل آثار الأثاث المُصادر. كان ورق الحائط البشع لا يزال حاملًا لشيئين أو ثلاثة، منها بورتريه مثقوب وأخرق لكلب من أصل ألماني. سألها: «أنت من اختار هذا الورق؟» أجابته: «لا». وبالنظر إلى أن البورتريه كان يجسد الكلب من الجانب، فقد بدا أنفه وكأنه مسطح، «وكأنه كسر أنفه سقوطًا من الحادي عشر..»، وهي فكرة دارت في ذهن ملازم [الشرطة]. لم يلحظ أن الدمية النورماندية الصغيرة المثبتة على جدار الرواق كانت داخل قفص من

البلاستيك الشفاف.
أنهى مكالمته، وتوجه ناحية جزء من الجدار متموقع بين غرفة نوم الأبوين والباب المؤدي إلى غرف الأطفال.
وهناك، أمعن النظر في صورة جماعية للأطفال الثلاثة، والتي كانت من توقيع مصور من مصوري وسط المدينة. كان إطارها مذهبًا وزجاجها يلمع.
– أبناؤك هؤلاء؟
– نعم.
– كم يبلغون من العمر؟
– «جينيفر» في الثانية من عمرها، و«سيدريك» و«دافيد» في الخامسة والسابعة [على التوالي].
– هم في المدرسة الآن؟
– نعم.
تأمل الضابط في الوجوه الصغيرة الثلاثة، ثم قال:
– لقد أكد المستشفى إفاداتك، وزوجك هو من أراد، في هذا الصباح، أن يوقع إخلاء مسؤولية من أجل المغادرة.
ثم وجه كلامه إلى زميله قائلًا:
– لقد أكدوا أنهم يعرفونه، حتى أنهم يستقبلونه مرتين إلى ثلاث مرات في السنة؛ لذلك فهم لم يتفاجأوا بالخبر، و[أكدوا] أنه أمر كان سيقع لا محالة..
بعد ذلك، لبس لبوس المحقق وقال:
– هل هناك شكوك ما؟ الحارس مثلًا؟ هل هناك حيثية ما لم توضح بعد؟
– لا، أجابه الآخر.
– طيِّب.. نتيجة التحقيق: لقد أخفق البارحة، لكنه اليوم.. لم يخفق. ستتسلمين بالبريد الوثائق الرسمية بتاريخ اليوم. أُقفل الملف وانتهت القضية. تعازينا سيدتي.
ثم أغلق الشرطيان الباب خلفهما.
جلست الأرملة على مقعد إلى جانب صورة الأطفال، مثقلة [بالهموم]، حتى أنها لم تقدر على رفع ذراعيها.

IV

سبوينغ!
ما إن أنهت المرأة سرد قصتها، حتى سُمع صوت غريب من أصوات الرسوم المتحركة في المكتب المعتِم، صوت نابض يرتخي فيصدر دويًّا. شغَّل الشرطي حاسوبه، فأصدرت شاشته ضوءًا رماديًّا يميل إلى الزُّرقة، أنار وجهه من الأمام.
ورغم أنه أصغر سنًّا من المرأة ببضع سنين، إلا أنه يبدو وكأنه قد خَبِر حياة كاملة من الأحداث الساخنة. انتشرت في وجهه بقع من النمش رمادي اللون، وكانت لحيته بالكاد نامية. أحاطت بعينيه هالة داكنة للغاية، حتى أن المرأة تساءلت –بسبب هيئته المزرية هذه– إذا ما كانت نتيجة للإضاءة الصادرة عن الحاسوب.
تابعت بعينيها شفتيه المتشققتين اللتين تعلوهما قشور رقيقة عمودية وهما تقولان:
– تفضلي بالجلوس سيدتي.
جلست المرأة أمامه مباشرة على كرسي من الحديد المطلي بالرمادي والأخضر، ثم وضعت حقيبتها الصغيرة على ركبتيها، فكَّت ربطة وشاحها، وفتحت أزرار معطفها ذي اللون الأبيض المائل إلى الصفرة.
كانت للشرطي نظرة حادة وكأنها شفرة سكين يشق بشكل عمودي بطن دابة معلقة من أطرافها بعد ذبحها.
أسفل [قميصه] كان يلبس رداءً رياضيًّا أسود اللون بأكمام من القطن. أما الياقة التي كانت بعيدة عن الحنجرة، فقد كانت تبرز بجلاء عنقه، وكأنه مساق إلى المشنقة.
نقر الشرطي بأصبع من أصابع يده اليسرى، الذي كان يحمل خاتمًا بفص من حجر أبيض غير واضح المعالم، على فأرة الحاسوب.
فتح القرص الصلب، فـ«ملفًا»، قبل أن ينقر في «السجل» نقرة مزدوجة على «وثيقة جديدة». في أعلى الشاشة على اليمين، يظهر تاريخ هذا السبت وساعة تقديم الإفادة: التاسعة وست عشرة دقيقة ليلًا.
كان مؤشر [الحاسوب]

الأفقي يومض في بداية السطر الأول من نموذج استمارة؛ حيث من المفروض على الشرطي أن يستفسر عن: الاسم العائلي؟/ الاسم الشخصي؟/ العنوان؟/ تاريخ [جريمة] القتل؟
سألني:
– كيف كان هذا الزوج؟

V

– في سن الثامنة عشرة التحق بالخدمة العسكرية في البحرية فرارًا من أب متسلط.. عندما تعرفت عليه، كان يعاقر الخمرة باستمرار؛ وهو ما جعله عدوانيًّا. لطالما كان شريرًا، حتى قبل الزواج؛ وقد كانت أولى علامات ذلك غرسه لشوكة أكل في ذراعي ونحن على طاولة [الأكل]، نعم، لقد غرس فيَّ الشوكة، أعرف أنه قام بهذا، غير أني لا أعرف البتة لماذا، أنــ.. على أية حال، كان فيما بعد عنيفًا، أجل، كان يسيء معاملتي. [أتذكر] في صباح ما أنه ضربني بقوة لحظة استيقاظنا قبل أن يغادر البيت، ثم بعد ذلك هاتف مقر عملي للتأكد من وجودي فيه؛ لأنه كان يتساءل إن كنت قد لملمت نفسي ونهضت متجاوزة آلامي أو لا. في صباح آخر، وبينما كنت أرتب السرير.. تابعت محدثة إياه عن لحظات حبهما الخاطفة على فراش الزوجية المفتوح على هذا الوحش، غير أن الشرطي لم يكن –عمليًّا– يسمع من كلامها شيئًا؛ فهو يقرأ الناس من وجوههم.
حكت بشكل قاتم سبع سنوات من البؤس الزوجي اليومي: لكمات، وركلات أمام الأطفال، وندبات خياطة الجروح على الفك.
كان الشرطي يصغي للأحداث تارة، وتارة أخرى يكف عن الاستماع، يصغي مرة أخرى، يفكر أحيانًا في شيء آخر.. لم تفلح بعض الحكايات في أن تغادر شفتي السيدة بدون ضرر؛ ربما لأنها حكايات حميمية أو جنسية أكثر من اللازم؛ لقد بقيت صرخات مُقبَرة في فمها.
– هناك، سيدي، قصص حب أليمة..
بعد ذلك استعادت خط قصتها، ساردة حسب تسلسل السنين: «في المرة التي..»، ثم «عندما..»، كانت تتكلم، تتكلم بجبين منكسة. لم يكن بإمكان الضابط أن يرى وجهها، غير أنه لاحظ تقوُّس ظهرها، وأصابع يديها المشبكتين فوق حقيبتها.
أما هو، فقد كان مستندا على المكتب، تحتضن كفه وجهه..
– في إحدى المرات اتصل بي هاتفيا [وأخبرني قائلًا]: «أنا رفقة صغيرتنا في المحطة، وأنوي أن أرتمي وإياها أسفل القطار». اتصلت بالشرطة وانطلقت مسرعة. عندما وصل حراس الأمن، وجدوه على سكة الحديد حاملًا الطفلة بين دراعيه. وعندما اقتربوا منه، أحاط عنق «جينيفر» بدراعه مهددًا بخنقها. وقد احتاج الأمر إلى دقائق طوال من أجل إقناعه بالعودة إلى جادة الصواب. يومان بعد ذلك، دفعته عبر النافذة.

VI

كان المكتب لا يزال غارقًا في عتمته، إن هو إلا شعاع المصباح المفصلي، وإضاءة [شاشة] الحاسوب يزيلا بعضًا منها. سأل الشرطي:
– هل بإمكانك من فضلك أن تضغطي على الزر بجانب الباب؟
تراجعت المرأة بكرسيها، ثم التفتت مادَّةً ذراعها ناحية مفتاح الإنارة. إضاءة باهرة شعت من مصابيح النيون منيرة شيئًا فشيئًا.. المكتب.
أغمض الشرطي عينيه ثم قال:
– أتعلمين، في ليالي الديمومة، لا أشيع النور كثيرًا؛ فأنا لا أبحث عن جذب الانتباه، ولا أرغب في أن يقول المارة في الشارع: «أنظر، مفوضية الشرطة مضاءة، سأذهب لأقوم بجولة فيها». هذا هو الحمق بعينه، هه؟
أشاحت المرأة برأسها جهة اليمين، ثم انشغلت بالنظر

إلى المكتب الذي كان أطول مما ظنته عندما دخلت. لقد كان في الحقيقة مكتبًا جماعيًا مخصصًا لثلاثة رجال شرطة يجلسون نهارًا، وقت الدوام، جنبًا إلى جنب. كانت الجدران مطلية بلون أزرق سماوي، ألواح الأساس وردية، بينما السقف [الجبصي] أبيض اللون. في الطرف القصي، انتصب باب صغير زجاجي ومسيج. لم ينفك الشرطي عن متابعة نظرة المرأة.

– إنه الباب الذي يسمح بالدخول إلى ساحة المفوضية، وإلى زنازين الاعتقال الاحتياطي. وهنا، تبًا.. أتعلمين أن الحظ يخاصمني؛ ففي كل مرة أكون فيها مداومًا، تسقط المصائب على رأسي، ومصيبتي هذه الليلة هي أنت..

عبرت المرأة عن سرورها بهذا الثناء بتكشير شفتيها، قبل أن تلاحظ على المكتب، قبالتها، بطاقة صغيرة قرأت فيها: «الملازم جيل بونتواز». رفعت عينيها الشاحبتين ناحية عيني الشرطي الذي كان أيضًا يتفرس في ملامحها. عندما دخلت [إلى المكتب]، كان [الشرطي] قد سجل على بطاقة تعرف «عينان سوداوان»؛ أما الآن فيبدو له هذا الوصف غير كافٍ. لذلك فوصف «عينان سوداوان واسعتان، جميلتان ورقيقتان بشكل جذاب، ممدودتان ناحية الصدغين تحت حاجبين طويلين» يبدو له الآن وصفًا أكثر دقة. ولكن، هل يمكن أن تُدوِّن هذا على بطاقة شرطة؟

نهض «بونتواز». كان أشقر شبيهًا ببهلوان مختل الأطراف، في الخامسة والثلاثين من عمره، سار يعرج بقدم مخدرة [من الجلوس] إلى النافذة ذات القضبان الحديدية المطلة على الشارع.

أدارت المرأة رأسها يسارًا لتتابعه ببصرها. على ظهر زيه الرسمي كتبت [كلمة] «شرطة» بحروف مكبرة. كان الشرطي يراقب من خلال النافذة الأنوار المنبعثة من الأحياء [القريبة]، والتي تنعكس على أشجار دلب منهكة من عدم قدرتها على الخلود للراحة.

– أترين، كنت أنتظر منتصف الليل وكلي أمل بألا أستقبل أية زيارة. أنتظر منتصف الليل حتى أستطيع اللحاق بآخر ترامواي لأعود إلى منزلي من أجل نيل قسط من الراحة حتى يوم الاثنين [المقبل]؛ فقد كان أسبوعي مرهقًا.

عندما يتكلم، يبدو وكأن حصيات تسبح في مجرى حلقه.

– حسنًا، ما رأيك في سبعة قتلى أو ثمانية أسبوعيًا في تجمع [سكاني] مثل هذا لا تتعدى ساكنته خمسًا وعشرين ألف نسمة؛ هل يبدو الأمر طبيعيًا؟ هناك المزيد، غير أننا لا ننتقل لمعاينة الموتى الآخرين لأنهم قضوا بشكل طبيعي.. ولكن، لماذا تزوجت أحمق مثل هذا.

بنبرة لائمة، قال هذه الجملة الأخيرة وهو يلتفت إليها.

أنزلت المرأة عينيها:

– التقيته ذات نهاية أسبوع متم يناير في مونتبورغ[3]، في قاعة رقص شاندلور[4]، حيث قدمتني له صديقة من صديقاتي، رغم أني كنت متمنعة..

امتلأ جفنا السيدة بالدموع حد التورم، مشوشة بذلك رؤية الحقيبة الصغيرة التي أراحتها على ركبتيها، حتى أن خطوطها المتقاطعة ازدوجت، بل تعددت بسبب عبراتها المتهاطلة. كانت ترى مثلثات خضراء، وصفراء، وزرقاء ترتعد مثل عَلَم أنهكه المطر والريح.

VII

كانت في الثانية والعشرين من عمرها، وكانت ترتدي فستانًا أصفر بزوائد رفرافة، مستندة على مشرب صغير مصنوع من فورميكا خضراء وحمراء. كانت تضع أنبوب مص في قنينة مشروب فانتا؛ حيث كانت ترتشف مشروب الفاكهة [هذا] وهي تشاهد الناس يرقصون تحت الخيمة

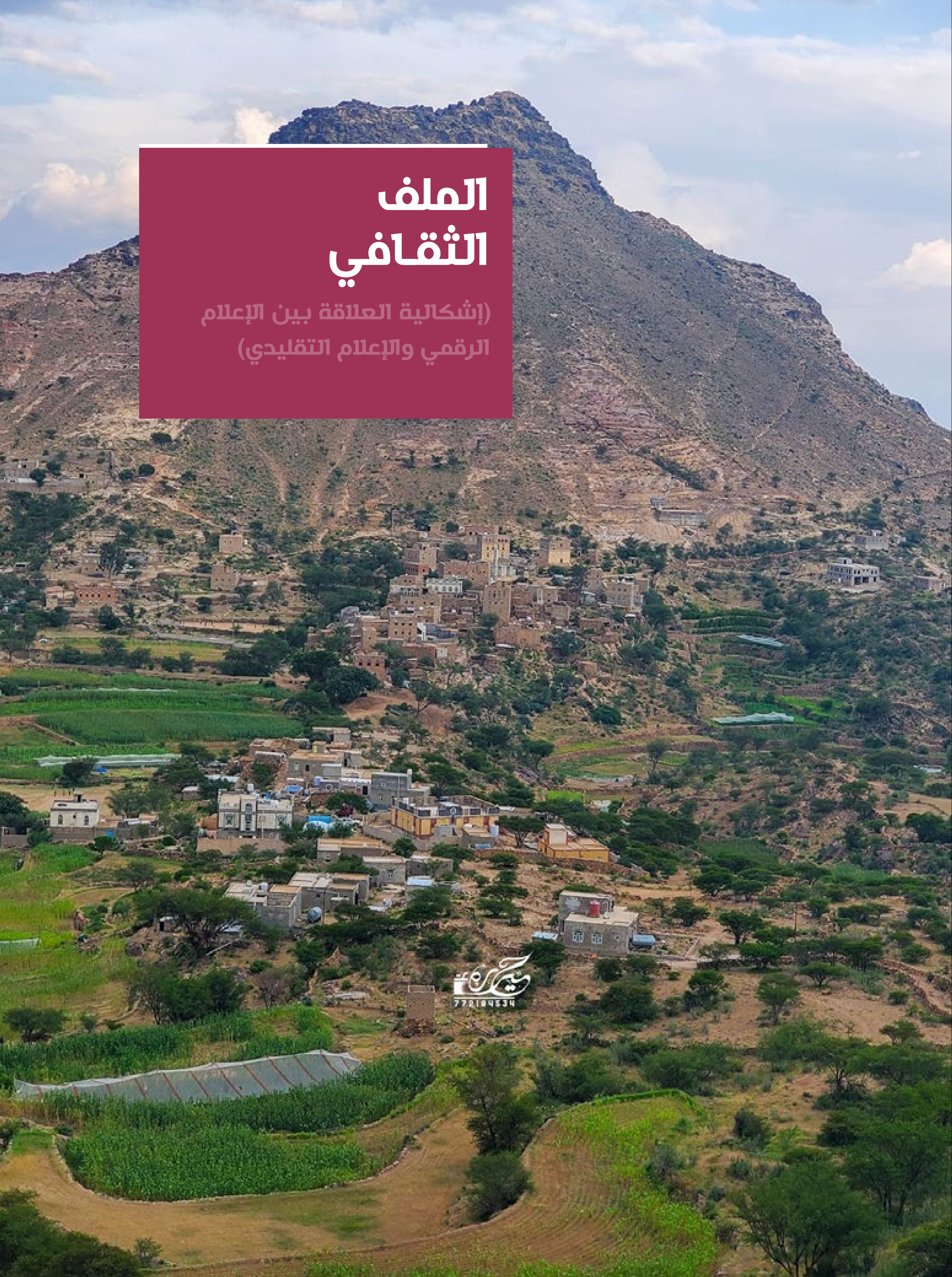
المستطيلة الرحبة، والمفتوحة من أحد جوانبها.
في الخارج كان الليل مخيمًا، كانت السماء تمطر، والرياح تدوي، والأعلام متعددة الألوان ترتعد وتقطر حتى داخل هذه الخيمة القماشية الضخمة.
ثمة أربعة أنابيب كبيرة، يبلغ قطر [كل واحد منها] مترًا، تنفث هواءً ساخنًا مجفِّفًا. كنا نسمع الضجيج العالي لتدفق الهواء المماثل في قوته تقريبًا لصوت الموسيقى –كانت نهاية «بي بوب أ لولا»[5] مملة– إنها حبيبتي[6]، لاشك في هذا!
كان الشباب يقصدون الخارج للتبول على جذوع الأشجار، متجاوزين الأوتاد والحبال التي تثبت الخيمة. يعودون بعد ذلك إلى حلبة الرقص وهم يمسحون أصابعهم بسراويلهم.
قال لنادل المشروبات:
– جوليان، قنينة جعة.
كانت الفتاة المرتدية لفستان أصفر تتابع، من بين محتسي الجعة، الحركات السريعة لرفيقتها وأحد الراقصين. كانا يتحركان على الحلبة بأريحية، دون أن يصطدما بأيٍّ كان. كان يرقص بشكل مستقيم، بأقل عدد ممكن من الحركات، غير أنه بمجرد ما يحرك أصبعه حركة بسيطة، تدور الرفيقة وهي تمرق من خلال ساعديه.
«لنشرب قدحًا صغيرًا، أليس هذا رائعًا!»[7]، ها قد تغيرت الأغنية، واتجهت الرفيقة صوب المشرب. قالت الفتاة التي تمسك بين شفتيها أنبوبة المص هامسة:
– ما رأيك، يجيد الشاب الذي كنت معه الرقص!
– انتظري، سأقدمه لك.
– أوه، لا، لا..
– هيا، أنت لا تستمتعين أبدًا بحياتك؛ فحتى من أجل أن تحضري هنا كان عليَّ أن أجرك جرًّا.. جيمي!
في طرف قصي قليلًا، التفت الراقص النحيل ذو العوينات الكبيرة. وبينما كان كل مَن في الخيمة يتصايحون: «إي غلو، إي غلو، إي غلو!»[8]، جاء هو يتمايل تيها. كان يبدو في أحسن مظهر.
– إنها ترى أنك راقص ماهر.
– صحيح؟
نظر إلى المرأة ذات الفستان البالي قليلًا، والتي علت خديها حمرة الخجل، نظرة فاحصة.
– إذن لنرقص معًا الرقصة القادمة! هل هذا ممكن؟
– نعم، ممكن.

الهوامش:

* أستاذ مُبَرِّز في اللغة العربية، مركز أقسام تحضير شهادة التقني العالي، المملكة المغربية.
1– جميع الكلمات والعبارات بين معقوفين [..] هي إضافات من المُترجِم، زيادة في الإبانة والتوضيح. كما نشير إلى أن جميع الهوامش من وضع المترجِم.
2– جاءت هذه العبارة بأكملها بالعامية الباريسية التي لا تحتفي بنفس قواعد الفصحى، ولا بطريقة كتابتها أو نطقها.
3– Montebourg.
4– Chandeleur.
5– «Be bop a lula»، واحدة من أغاني الروك أند رول الشهيرة.
6– وردت في الأصل بالإنجليزية «She's my baby»، وبخط مائل؛ وهي الجملة الموالية مباشرة لجملة «Be bop a lula» في بداية الأغنية.
7– «Boire un petit coup, c'est agréable!»، وهي أغنية فلكلورية كندية، تتغنى باحتساء الخمر.
8– «Et glou, et glou, et glou!»، بداية أغنية تتغنى بالخمر.



اللوحة من أعمال الفنان السوري إسماعيل رفاعي



الملف الثقافي

(إشكالية العلاقة بين الإعلام الرقمي والإعلام التقليدي)

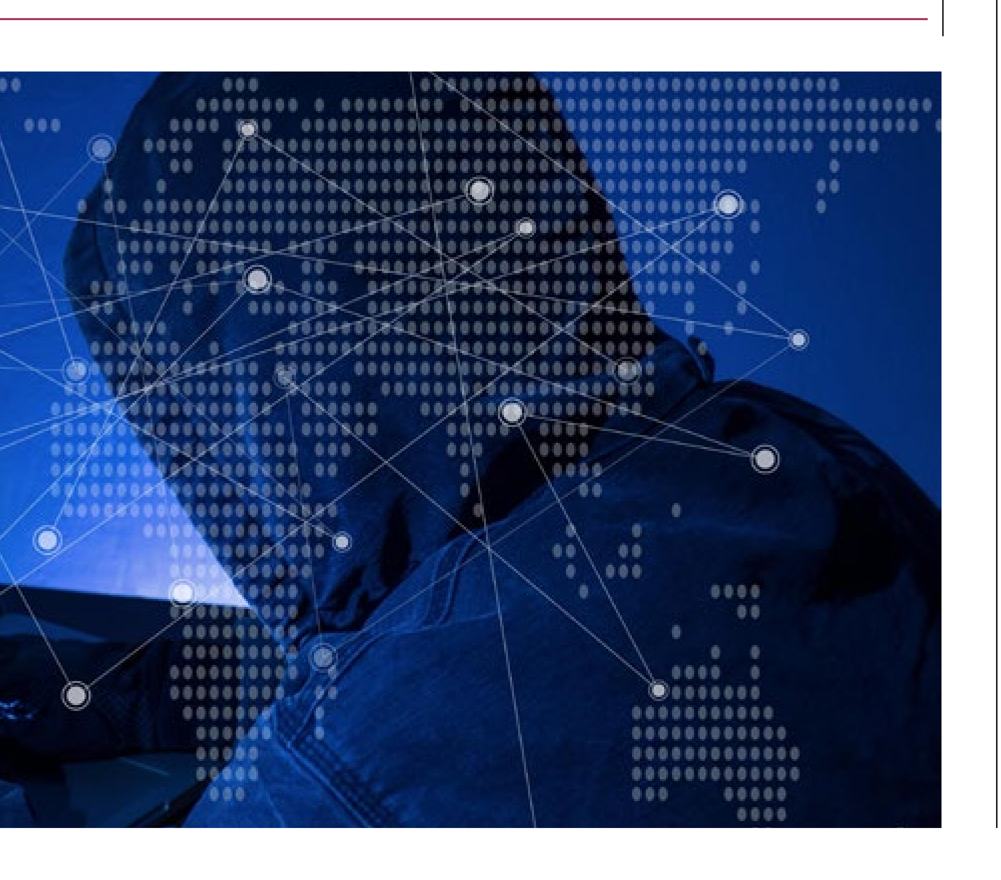
الإيديولوجيا الناعم

د.محمد دوير



تفقد الأمم حاستها التاريخية إذا غاب سؤال الهوية. ذلك أنه حال هذا الغياب، تنجرف بوصلة الوعي الجمعي في اتجاهات شتي، وتتغلب عليها روح السلب الحضاري، وتصبح مؤهلة للتبعية الثقافية والفكرية وذيلًا في منظومة الحضارة السائدة.

وأحسب أن الأمة العربية، في لحظتها الراهنة، تمر بذلك السلب الحضاري الذي يتمظهر في مستويات شتَّي، وعلى أصعدة عديدة، ثقافيًّا، واجتماعيًّا، وسياسيًّا، ومعرفيًّا، بما يسمح بأن تكون أرضها الحضارية ميدانًا لمعارك تستهدف أفرادها، وثقافتها، ومخزونها التراثي، ولغتها، وطقسها الإنساني وهويتها.. إلخ. وتلك الهوية، كتعبير عن شرط الوجود، وأدوات الفعل، وممكنات الحضور التاريخي، ظلت على مدار قرون سابقة، تحاول بناء معمار مستقل عن الآخر، ومتمايز عن العمق التاريخي التراثي بكل إنجازاته وإخفاقاته. ولكنها فشلت في ابداع خصوصية متمايزة، وشخصية متفردة، ولا نستطيع الجزم بأن لحظات حضور الهوية العربية كان قويًّا وساطعًا في فترات طويلة من تاريخنا، بل سنجده في الكثير من الأحيان جاء انهزاميًّا، أو مضمرًا، أو مفعولًا به. وإن كانت لحظة التراجع أو الهزيمة المعاصرة هي الأشد بؤسًا، والأكثر خطرًا على العقل العربي وعلى الهوية العربية على حد سواء. وآية ذلك الخطر المبين تأتي من محاور عدة، بعضها جاء نتيجة الاستعمار، وبعضها أحدثته التبعية والنزوع نحو التقليد، وبعضها أيضًا جاء تحت تأثير الارتداد التاريخي الذي أكد علي حالة المسخ الحضاري، حينما نحاول تكرار التجربة الحضارية دون مواءمتها للمعاصرة، ثم أجهزت الإيديولوجيا الناعمة (وأعني بها نقل ثقافة الآخر وأنماطه السلوكية والقيمية من خلال وسائل عابرة للحدود والقواعد الأخلاقية الحاكمة لنا) على العقول الفردية، من خلال تفكيك منظومة القيم



ـــة والقيم الانسانية

الحاكمة، وخلق جسور تواصل بين الفرد وتلك الإيديولوجيا، من أجل تسييد نمط حضاري واحد عبر نوع جديد من الاستعمار، وهو ما أُطلق عليه «الاستعمار السيبراني»، حيث يتسم بالقدرة علي النفاذ في خلايا المجتمع، وإعادة تنظيم العلاقات الاجتماعية وتوظيفها لصالحه، خاصة على الصعيدين الثقافي والاقتصادي.

وفي هذا المقال سأحاول البحث في تلك الحالة الجديدة، التي وجد العرب أنفسهم -كما كافة بقاع العالم- في القلب منها، مستخدمين ومستهلكين لها، ينسجون من خلالها نظريتهم في المعرفة، والقيمة، والتصورات والمفاهيم.

1- ما الإيديولوجيا الناعمة؟

نقصد بالإيديولوجيا الناعمة Soft Ideology: مجموعة التشكيلات الاجتماعية التي طفرت على سطح الحياة الإنسانية في الخمسين سنة الأخيرة، مستلهمة معارفها وثقافتها وتقاليدها مما تقدمه تكنولوجيا الاتصال، بحيث يصح القول بأننا في قلب مجتمع جديد، هو مجتمع المعلوماتية. وقد استطاعت تلك التشكيلات المتداخلة بشكل شبكي فيما بينها، أن تدعم منظور جديد للقيم الإنسانية، تعلي من -بل وتعيد تعريف- قيم الحرية والفردانية والذاتية المطلقة والنفعية والمتعة.. إلخ على حساب روح الجماعة ومنطق التاريخ الرأسي، ودور الخبرة في الحياة.

إن الإيديولوجيا الناعمة هي النسخة الأخيرة في التجليات الإيديولوجية للرأسمالية، ولكنها في حضورها هذا لم تتأسس بناء على تراكم حداثي بقدر ما انطلقت من مفهوم القطيعة المعرفية مع كل ما سبقها، في تخلٍّ تام عن المقولة النظرية التقليدية. فهي «إيديولوجيا» من حيث إنها مشروع يدعو لتصور معين عن الوجود والحياة وطرق ممارستها، وتنتج وعيًا ما يؤطر مساحات الرؤية الإنسانية لكافة الفاعليات، وهي «ناعمة» بمعني أنها تتخلل العقل والوجدان، بدون استخدام الوسائل التقليدية التي كانت تقوم بها الإيديولوجيات السابقة، فتخترق أنسجة الوعي بهدوء شديد، وصبر وبساطة، حتى كاد البعض أن ينكر أي دور إيديولوجي لمجتمع المعلومات هذا، من فرط صورته الحيادية التي يبدو عليها.

أما عن دورها الوظيفي فيقوم على إعادة تشكيل الجغرافيا، فالدولة ليست سوي محلات لإقامة الأجساد، فيما أصبحت الروح تأتلف مع ما ومن يتوافق معها من أي مكان في العالم، فصرنا أمام نوعين من الجغرافيا، الجغرافيا المكانية، والجغرافية النفسية، والأخيرة هي التي تنشئ مجتمعات قد تتكون من عدة أفراد أو مجموعات، تجمعهم وحدة المواطنة النفسية، سواء من خلال الفكر الثقافي أو الاهتمام

أصبح العالم بحجم كف اليد، من خلاله نتفاعل وتكتسب ذواتنا وجودًا جديدًا، وتتحقق رغباتنا وتمتلئ مشاعرنا بكافة الانفعالات الإنسانية، نقترب من بعضنا البعض، نتعاون، ونتبادل الرؤي والأفكار، ولكن رغم كل ذلك سنجد أشياء كثيرة تنسحب منا، وكأن الروح تتخارج من الجسد، وكأن المتعة لا تتحقق إلا في ذلك التخارج الإرادي، بحثًا عن روح اجتماعية جديدة صنعتها تكنولوجيا العصر..

بنوعيات معينة من الأغاني، مثل جمهور فريق الأغاني الـBTS في كوريا الجنوبية، الذي ينتشر أنصاره في كل انحاء العالم، ويطلقون علي أنفسهم Army، ومؤكد أن لهذه التسمية دلالات تكشف عن مدى ارتباط العقل المعاصر، وخاصة لدى المراهقين، بتلك الإيديولوجيا الناعمة التي تجمعهم تحت سماء وحدة الجغرافيا النفسية أو المزاجية. تلك الحالة المزاجية الموحدة كانت موجودة من قبل، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، مع تطور وسائل الاتصال، ولكنها لم تتحول إلى ظاهرة بهذه الكثافة سوى مع الإيديولوجيا الناعمة.

وتختلف الإيديولوجيا الناعمة عن التقليدية في أن التكنولوجيا نقلت الإنسان من مرحلة الإيديولوجيا الاجتماعية إلى الإيديولوجيا الفردية. ومن هنا يمكن تفسير: لماذا صارت الليبرالية الكلاسيكية غير مرحب بها بدرجة كافية لدي المفكرين الغربيين الذين أصبحوا أكثر حماسًا لليبرالية الجديدة؟ ومن هنا أيضًا يجب فهم الصراع التكنولوجي باعتباره أحد ميادين الصراع الإيديولوجي، فالصراع بين الاتحاد السوفييتي والولايات المتحدة في ثمانينيات القرن الماضي كان حول سباق التسلح والسيطرة على الفضاء، واليوم الصراع التكنولوجي بين الصين وأمريكا له أبعاد إيديولوجية، والحيلولة دون امتلاك دولة عربية للسلاح النووي له دوافع إيديولوجية أيضًا في حماية الكيان الصهيوني.. إلخ.

فيما اختلف الأمر جذريًّا في المجتمعات المعاصرة –مرحلة الإيديولوجيا الناعمة أو مجتمع المعلوماتية– حيث نجد التقسيم في المجتمع التكنولوجي الاتصالي قد تراجع فيه المفهوم الكلاسيكي للعمل، ليقوم على نوع جديد من التقسيم، وهو ثنائية المستهلك وغير المستهلك، والسعي حثيثًا لدخول أكبر عدد من البشر في حيز المستهلكين، حيث تسابق المؤسسات والدول والشركات الكبرى الزمن من أجل أتمتة كل شيء.

أي أن عصر التكنولوجيا المتقدمة والمعلوماتية لم يحرر الفرد، لم يدعم الفردانية، بقدر ما وضع الأفراد في مصفوفة رياضية كبرى، على صعيد عالمي، ليست مصفوفة إنتاج فحسب، تؤدي إلى تراكم رأس المال في أيدي الأثرياء الجدد، بل وفي إنتاج وعي عالمي موحد، أو شبه موحد، لا يستهدف الثورة على منطق إدارة العالم، بقدر ما يستهدف بناء وعي هامشي بالوقائع

والأشياء. وبنظرة متواضعة على تطبيق الفايسبوك مثلًا، قد نراه يشبه مصنعًا كبيرًا، ينضوي تحت لوائه مليارين ونصف المليار من البشر تقريبًا –طبقة عاملة في صورة معاصرة–، كل منهم يسهم بصورة ما، نشطة أو غير نشطة، في عملية الإنتاج، إنتاج السيولة المعلوماتية، وتبادل الأفكار والتجارب والخبرات والصور الشخصية، وكل شيء تقريبًا. ورغم كل هذه الاختلافات في الإنتاج، إلا أنها تشترك في شيء واحد، وهو دعم منطق الربح والتراكم. إنه نوع جديد من الاستنزاف الاقتصادي ولكن بطرق غير مباشرة. ومن هنا تأتي عبقرية الفايسبوك ومعظم وسائل التواصل الاجتماعي، في قدرتها على تحقيق تراكم رأسمالي مالي من تحت أنامل أصابعك، أو من حنجرتك التي عملت بأقصى طاقة لها لكي تجذب المستمعين، وربما تشبعت وجدانيًّا ونفسيًّا من هذا الصدى الذي تجده لكلماتك، فتكتفي بذلك الصدى كبديل للتغيير الحقيقي والجذري الذي يتوقف عنده كل استغلال.
هذا من ناحية، ومن جهة أخرى، سنجد أن الإنسان –وفقًا لشروط عمل تكنولوجيا الاتصال– أصبح مراقبًا في كل مكان يحل فيه، فتراجعت إلى حد كبير ذاته المستقلة، وانحسر حقه في الوحدة إلى أدني حدودها. لقد تحول الصراع إلى ثنائية الإنسان والتكنولوجيا بديلًا عن ثنائية الإنسان والإنسان، التي كانت تناضل من أجل حل مشكلة العدالة، أو بين الإنسان والطبيعة التي كانت تسعي لترويض الطبيعة لصالح البشر. وهذا ما يفرض علينا سؤالًا محوريًّا: إذا كانت التكنولوجيا تحقق الرفاهية، فهل حققت السعادة والطمأنينة؟

2– مجتمع المعلوماتية

إن استخدام العلم في أتمتة الحياة، وتحويل البشر إلي أيقونات يسهل التحكم فيهم عن طريق المدخلات والمخرجات التي يمكن توجيهها بسهولة؛ أحدث مشكلة عميقة في نظرية المعرفة في الخمسين سنة الأخيرة، ذلك أن المعلومات أصبحت متاحة بوفرة أكثر من أي وقت مضي، حيث وفرت التكنولوجيا مساحات شاسعة من المعارف متاحة لجميع سكان الأرض بدون تكلفة كبيرة. وفكرة توفر المعرفة في حد ذاتها شيء عظيم وإنجاز بشري مهم، ولكن المشكلة تكمن في أن توفر المعلومات مرتبطة مباشرة بتراكمها بصورة مقلقة، وكأننا دخلنا صيدلية أدوية كل منا يصف لنفسه علاجًا مناسبًا له بالكيفية التي يريدها أحيانًا ولا يريدها أحيانًا أخرى، حيث تفرض الميديا عليك أشياء لم تتوقعها أو تطلبها، مما يعني معه أن نظرية المعرفة في القرن الحالي تختلف كليًّا عن نظيرتها في القرن الماضي، وذلك بفضل التكنولوجيا التي جعلت كل شيء متاحًا، وفكرة الإتاحة هنا ليست عملًا نبيلًا طوال الوقت، بل ربما أحدثت ارتباكًا معرفيًّا كبيرًا، وخاصة عندما يكون العقل الفردي غير مهيًّأ لمنهجة وفهرست تلك المعارف، بحيث يسبق العام الخاص، فكثيرًا ما يقرأ أحدهم –مثلًا– في نظرية دون أن يعرف الكثير عن محيطها المعرفي، كأن يقرأ كتابًا في علم اجتماع المعرفة، أو بعض فصول منه، دون أن تكون لديه دراية كافية بعلم الاجتماع كعلم له مناهج وقواعد وأصول ومبادئ، وبالتالي نصبح أمام معادلة واضحة مفادها أنه أذا كان العلم هو حصان التكنولوجيا، فإن التكنولوجيا هي أيضًا حصان الإيديولوجيا، ومن ثم تصبح الإيديولوجيا –كما أوضحنا في أوقات كثيرة– هي حصان العلم الذي يخطو به في غابات البشر من أجل السيطرة عليهم وعلي الطبيعة. أي أن العلاقة

بين العلم والتكنولوجيا والإيديولوجيا تبدو لي علاقة دائرية، يتغذي كل طرف منها على السابق له ويغذي اللاحق عليه.
نعم، المعلوماتية تبدو أنها ذات طابع تجاري من حيث الوظيفة الأبرز لها، ولكن هل الهدف منها تسيير المعلومات وتسهيل التبادل التجاري فقط؟ بكل تأكيد لا.. فالأفكار تنتقل كالسلع، والعادات المختلفة تتواتر بين الجميع بصورة انسيابية لحظية حتى تكاد العين تعتاد عليها أكثر من اعتيادها على انسياب المياه في نهر النيل.
إنها تكنولوجيا أو تقنية معلوماتية تنشئ شريحة جديدة داخل تلك الطبقة الاجتماعية التي تقود العالم وتتحكم فيه منذ خمسمائة سنة. ولم يكن الزخم الذي وفره لنا اكتشاف القارة الجديدة، قارة الخوارزميات، سوى امتداد لنفس النهج ما بعد اكتشاف القارتين الأمريكيتين. وبالتالي منحت تلك القارة الجديد ثقلًا إضافيًّا لتلك الطبقة المالكة، وجعلتها أكثر رسوخًا.
لقد قبلت بما لم تكن تقبله بالأمس هو شيوع المعرفة، بعدما كان رجال الدين يحتكرون الفهم الديني ويمتلكون صولجانه، وكان رجال المال والأعمال يمتلكون توجيه وسائل الإعلام التي يمتلكونها، حتى وسائل الإعلام الحكومية كانت تدار في صالح تلك الطبقة، هنا لم يعد احتكار المعرفة حكرًا علي الطبقة العليا، بل صارت التشاركية هي السمة الأبرز، والبعض يُفتن بتلك الديمقراطية في النشر الشخصي على مستوي العالم، وبين الفئات العمرية المختلفة، ولكنه ينسي –أو يتجاهل– أن اتجاه السهم ليس ارتداديًّا بين الجمهور والمالكين لوسائل التواصل الاجتماعي، فنحن –الشغيلة– نبوح بأفراحنا وأطراحنا، بآرائنا وتصوراتنا عن الحياة والمجتمع والدولة.. إلخ. ولكن لا ندرك –على الأقل ليس الكل– أننا نقدم معلومات عن أنفسنا، أي نصوت خارج صندوق الاقتراع، لنقدم بدون دراية مادة خصبة لتحليلات أجهزة الاستخبارات والشركات التي تنتج سلعًا استهلاكية لكي توجه منتجاتها بالصورة المثلي.
ولكن ثمة مشكلة كبرى ستظهر لنا حال الاستسلام لتلك السيطرة الخاصة على ما يشكل عقول البشر، حيث سيجعل صدورهم عارية أمام شهوة الربح المتعاظم، ويفتح الباب على مصراعيه لانتهاك حقوق الناس، وحرياتهم الشخصية، وحقهم في حياة آمنة من التوغل عليها واقتحامها، ومن ثم سيبقي الصراع بين الدولة والمؤسسات التجارية الخاصة حول الاستحواذ على الحق في تصدير القيم، وأسس المواطنة، وصورة الحياة داخل حدودها الوطنية، حتى تتمكن من توفير مساحات الأمان المطلوب لحماية الضعفاء والأطفال والأقليات وذوي القدرات التكنولوجية المحدودة، من استخدامهم بواسطة تلك المؤسسات.
بمعني آخر، في عصر الذكاء الاصطناعي ستكون الحرية في مواجهة الحقيقة، حرية الفعل، وحقيقة الفعل، حريته بمعني فتح كافة الطاقات التعبيرية والتنفيذية من أجل قول كل شيء، وفعل كل شيء، دون وصاية أو هيمنة أو تأثير أو توجيه. وحقيقته بمعنى مضمونه الإيجابي أو السلبي على النفس وعلى الآخر، وعلى التقدم الاجتماعي، وعلى السلم والتواصل البشري بصورة طبيعية، وعلى انعكاس السلوك على حقوق الآخرين، حقهم حتى في الكسل وعدم الانغماس في عالم ما بعد الإنسان الذي يبشرون به.

3– إيديولوجيا التكنولوجيا

لقد تحولت التقنية في ذاتها إلى إيديولوجيا بالمعني السلبي، إيديولوجيا مفادها: كلما زادت تلبية رغبات



الإنسان في الاستحواذ التقني كلما زادت سعادته. وبناء عليه فإن الإنسان –وفقًا لإيديولوجيا الاستهلاك الرأسمالية تلك– مجموعة من الرغبات غير المتناهية، وعلينا أن نسعى دائمًا لتوسيع مداركه الاستهلاكية باستمرار، بدءًا من مساحيق التجميل وحتى أجيال أجهزة المحمول التي تتطور كل يوم، تلك التي لم تتغير وظيفتها الرئيسة كأداة تواصل منذ سنوات، ولكن شركات الإنتاج تلعب على تفاصيل صغيرة ودقيقة تجعلك في حاجة دائمة لتغيير جهازك الجوال.. وهكذا. وبالتالي تصبح المتعة مرهونة بما تحققه من مكاسب للرأسمالية، عبر ما تحققه أنت من تحقيق رغبات أنتجتها لك الرأسمالية بنفسها. لذلك تسعى بكل جهد ومثابرة وإصرار على تحويل كل البشر إلى كائنات مستهلكة بأقصى طاقة لها على الاستهلاك، حتى أنها في أحيان كثيرة تبدع في إنتاج أدوات استهلاكية لم تخطر على بال بشر من قبل، فالمسافة بين الجيلين، الآباء والأبناء، تتسع لتصبح أكبر من تلك السنوات التي تفصل بينهما بفعل تطور الأدوات الاستهلاكية، إلى درجة أن يشعر فيها الآباء بغربتهم الحقيقية عن معارف أبنائهم، وعن منطق تفكيرهم في الحياة ومفهومهم عنها. والنتيجة أن الذات تسبح في عالم لا محدود من التداعيات، ليصبح وجودها منزوع الفاعلية الاجتماعية، متخليًا عن كل قيمة، تلك القيمة التي تحولت إلى شيء مادي بحت على طريق الرأسمالية التي دمجت من خلال فلسفات المنفعة بين الخير الأسمى والرغبات، والذي حدث أن التملك صار هو القيمة الأكثر اعترافًا، ومن ثم تحول التملك إلى الخير في ذاته. ومن هنا، يتحول الإنسان من كائن تحكمه مشاعر وأحاسيس شديدة العمق والإبهام، إلى كائن يتشكل من مجموعة من الرغبات والاحتياجات الاجتماعية والفسيولوجية والنفسية، وعلى الرأسمالية السعي إلى تلبية تلك الاحتياجات، بل وتغذيتها بالرغبة المستمرة وبالمزيد من الاحتياج، حتى صار البشر يلهثون وراء هذا الخيال الذي تنتجه المؤسسات الصناعية والتكنولوجية، خيال السعي نحو تحقيق السعادة عبر تلبية الرغبة، مما يسهم في تضخيم السلوك الحيواني داخل الإنسان، فكل شيء صار سلعة بامتياز. وليس لدينا دليل حاسم على هيمنة روح الإيديولوجيا على عالمنا المعاصر أكثر من دليل تفريغ القيمة من محتواها.

إن وظيفة كل إيديولوجيا هي أن تجعل البشر يؤمنون بها على صعيد الأفكار، ويعملون على تنفيذها على أرض الواقع. وأفكار تلك الإيديولوجيا لا تخرج كثيرًا عن المنطق الاستهلاكي، بحيث يبدو لنا أنها ليست سوى ذلك النزوع الذي تتمركز فيه الرغبة، ومن ثم جاء انشغالها بالجانب التطبيقي في مقدمة الاهتمامات، فالعلم يجب أن يتم تصريفه في منتج ما، من ماكينة الحلاقة إلى ناطحات السحاب. والمنتج لا قيمة له بدون وسائل الدعاية، تلك التي لا تنجح بدون تعظيم غريزة التملك لديك، وهذه الغريزة التي تنمو مع كل ما يمكن أن تواجهه في كل مكان تقريبًا، حتى يكاد يكون كل فرد في العالم –على الأقل الذين لهم حظ امتلاك جهاز جوال حديث– جزءًا من المشروع الرأسمالي الإيديولوجي، إن لم يكن بالفكر فبالتنفيذ، كجزء من المنظومة عن طريق الاستهلاك. إن شراء كارت مشفر لمشاهدة مباراة كرة قدم يحقق لك متعة مستحدثة، ولكنه أيضًا يحقق لشركات معينة مبالغ طائلة وأرباحًا غير مسبوقة، من خلال اشتراك ملايين البشر في كل بقاع الأرض، هؤلاء البشر هم شركاء في المشروع الإيديولوجي الرأسمالي، شركاء في صناعته كما هم شركاء في استهلاكه والترويج له.

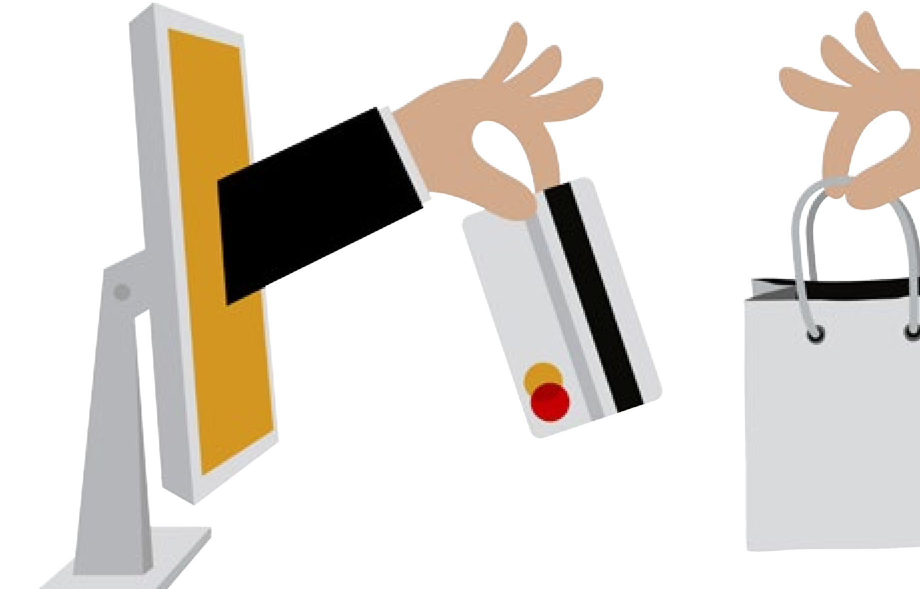
4– الإنترنت وتداعياته

على صعيد شبكة الإنترنت، أو تكنولوجيا الاتصال المعاصرة، فقدت قدمت بلا شك خدمات هائلة للبشر في كافة المجالات، ومنحتنا برامج مجانية ذات فائدة عظيمة، وزودتنا بالمعارف في كافة التخصصات، وخاصة الأخبار السياسية اليومية واللحظية، بصورة تجعل الفرد على دراية لحظية بما يحدث في جميع بقاع العالم، أي تجعله مواطنًا عالميًّا آنيًا، مواطنًا حاضرًا بكثافة في اللحظة، مما يجعل الحاضر أكثر تضخمًا في الوعي الفردي. فأن يكون الفرد معاصرًا أو عصريًّا، تعني أن يكون على دراية بتقنية عمل البرامج وكيفية الاستفادة منها، ومن ثم اتخذ مفهوم المعاصرة معيارًا تقنيًّا أكثر منه إنسانيًّا.

ووفقًا لتقديرات الأكاديميان الأردنيان، علي الزعبي وأحمد النصر في كتابهما عن التسوق الإليكتروني أن معدلات استخدام الانترنت قفزت من 715 مليون في عام 2008 إلى ما يزيد عن مليارين ونصف المليار في العام 2018. فيما قفزت



أيضًا التجارة الجزئية إلى 35٪ من حجم التجارة العالمية التي تمت عبر الإنترنت في عام 2017، بزيادة حوالي خمسة أضعاف عن المبيعات في 2007. وتستحوذ الولايات المتحدة الامريكية على 58٪ من حجم تلك التجارة، حيث تقدر المواقع التجارية الإليكترونية بها حوالي 250 ألف موقع، فيما يشارك الاتحاد الأوروبي بـ17٪ والشرق الأقصى بـ17٪ أيضًا، وبقية بلدان العالم لا تزيد مشاركتها عن 8٪ فقط، بما يؤكد استمرار الفجوة في المستقبل، وبقاء تمركز قيادة العالم في القرن الحالي في ثلاثة مناطق محددة، هي منبع التكنولوجيا، ليظل العالم كما هو منقسم بين فقراء الجنوب وأغنياء الشمال وأقصي الشرق. وذلك بسبب أن المشكلات



التي تواجه العالم النامي فيما يتعلق باستخدامات الإنترنت مثل البطء، والفقر المعرفي، واختلاف اللغة، والفقر المادي الذي لا يسمح بامتلاك كل فرد جهاز حاسوب. إلخ؛ حافظ علي الفارق التنموي والمعرفي بين الشمال والجنوب، كما هو حادث منذ القرن السادس عشر وحتى اليوم. فالتقدم العلمي والتكنولوجي لم يُحدث تحولًا جوهريًا في المسافة الفاصلة بين العالمين المتقدم والمتخلف، نظرًا للحرص على إعادة انتاج التخلف بطرق عديدة.

والتقدم الغربي لا يقتصر على البرمجة وتصنيع واحتكار الشرائح الإليكترونية فحسب، بل تجاوز ذلك بكثير جدًا، حيث تسيطر أيضًا على وسائل التواصل الاجتماعي، تلك التي اعتبرت وزارة الدفاع الامريكية أنها بيئة مناسبة جدًا وسريعة الفعالية في نشر أفكار معينة وتوجيه الرأي العام، والتأثير عليه تجاه قضية ما من القضايا، سواء في هذا الاتجاه أو الاتجاه المعاكس، بمعني أن وسائل التواصل أصبحت جزءًا من المعركة، كل معركة وأي معركة، سياسية أو حربية أو ثقافية أو مذهبية.. إلخ. لذلك سارعت أجهزة الاستخبارات إلى تصمم برامج قادرة على رصد الأمزجة العامة للمستخدمين، والنزعة إلى العنف، أو رصد مشاعرهم تجاه قضية ما، مثل الموقف من الاعتداء على غزة أو الموقف من تنظيم الدولة الإسلامية «داعش».. إلخ، وذلك من خلال عمليات تحليل المضمون الواردة في وسائل التواصل الاجتماعي، فتستخدم الكثير من الأساليب للكشف عن المضمون والاتجاهات المختلفة لدي المستخدمين، واللغة إحدى هذه الوسائل، حيث تكرار كلمة معينة أو عبارة ما تعكس درجة اهتمام، بموضوع ما، وكذلك طبيعة الكلمة نفسها يوحي بمدي الغضب أو الفرح الذي يهيمن على الفرد أو الجماعة من هذا الموقف أو ذاك.

وكذلك الموقع الجغرافي له دلالات مهمة تعكس معلومات إضافية عن المستخدمين.

وحينما نكون بصدد أداة تمتلك كل هذه المقومات، من حيث الاختراع والتصميم والصناعة والتجارة ونقل المعلومات.. إلخ؛ مثل تلك المقومات المتوفرة للإنترنت، نصبح أمام أداة سيطرة عظمي، ربما أعظم من كل ترسانات الأسلحة الموجودة بالعالم الآن. إن شبكة الإنترنت صارت هي فاتيكان القرن العشرين، تستمد منها القوة الإيمانية بالعالم الجديد، وتستلهم منها الطاقة التأثيرية للإيديولوجيا الناعمة، وأصبحت بحق ميدان الحرب الجديدة، بعد مئات القرون التي توهم فيها الإنسان أن اكتساب مساحات شاسعة من الأرض دليل على القدرة والقوة.

وأحد أهم الأدلة علي كونها ميدان حرب يسمح بتبادل درجات التأثير على الرأي العام، ما قامت به مجموعة من الطلاب في كولومبيا عام 2008 في تأسيس Group

على فيسبوك باسم «مليون صوت ضد القوات المسلحة الكولومبية»، ونشروا عليها وثائق وفيديوهات تدين ممارسات تلك القوات ضد المواطنين، والرهائن المحتجزين، والنتيجة تنفيذ مظاهرة إليكترونية شارك فيها 6 ملايين شخص، للضغط من أجل الإفراج عن الرهائن.

هنا تصبح الذات بنية خارجية أكثر من كونها داخلية، ولكن الاختلاف بينها وبين ذات الحداثة، أنها ذات طبيعة ما ورائية، تنفعل وفقًا لموضوع ليس في محيطها المباشر، وبذلك يتسع أفق الذات فيما يضيق أفق الموضوع، وتزيد قدرة هذا الموضوع على التأثير في الذات فيما تضعف قدرة الذات تلك على التأثير في الموضوع الذي لم يعد موضوعها حصرًا -مثال: قدرة العامل على الثورة على قوانين العمل-، وبهذا المعني ينبغي أن نتوغل بصورة أكثر عمقًا فيما يمكن أن تحدثه تكنولوجيا الاتصال من متغيرات، تفوق في قوتها ما أحدثته إيديولوجيا الليبرالية طوال تاريخها العتيد.

لقد أصبح العالم بحجم كف اليد، من خلاله نتفاعل مع العالم، وتكتسب ذواتنا وجودًا جديدًا، وتتحقق رغباتنا وتمتلئ مشاعرنا بكافة الانفعالات الإنسانية، نقترب من بعضنا البعض، نتعاون، ونتبادل الرؤي والأفكار، ولكن رغم كل ذلك سنجد أشياء كثيرة تنسحب منا، وكأن الروح تتخارج من الجسد، وكأن المتعة لا تتحقق إلا في ذلك التخارج الإرادي، بحثًا عن روح اجتماعية جديدة صنعتها تكنولوجيا العصر، وحصد جوهرها رجال المال الجدد الذين يجلسون كآلهة الإغريق في معابدهم، يحصدون روح الوجود الحقيقي ويستبدلونه بروح الوجود الافتراضي. لتنسحب اليد والقلم من المشهد ويحل محلهما قطعة معدنية وأطراف الأصابع، كأبطال جدد لتاريخ جديد، لا نعلم أين سيذهب بنا نحن البشر الذين اعتقدنا لآلاف السنين أننا أوصياء على الكون.

وإذا كان الناس في المجتمعات التقليدية يعرفون مواضعهم الاجتماعية والطبقية، ويتواصلون مع العالم الخارجي بناءً على وضعيتهم الاجتماعية تلك؛ ففي تكنولوجيا الاتصال تهتز تلك الصورة قليلًا، فالوضعية الاجتماعية ليست مهمة، إذ أن اشتراطات التواجد بفاعلية على التطبيقات المختلفة متصل بمدى قدرتك على فهم ميكانيزمات التفاعل، وسرعة الاستجابة، والقدرة على التكيف مع أفراد -لا يعبروا عن بني اجتماعية- غامضين بالنسبة لك، فتتعلم أن تهتم بالموضوع المطروح



وليس بشخصية المتحدث، وهذا التصور يلغي فكرة الهوية التقليدية ويحل محلها نوعًا أخر من الهوية هو موضوع الحوار بينكما. هنا تختفي الفواصل بين الذكور والإناث، الأغنياء والفقراء، البيض والملونين، الشباب والشيوخ، ويصبح للتواصل رمزيات مختلفة مثل وحدة اللغة، وحدة أو تقارب الثقافة المعاصرة، أو الوحدة الدينية أو الوحدة المذهبية، أو الإيديولوجيا أو النسوية والجندرية والمثلية.. إلخ، بعد أن كانت معاييره هي السلم الطبقي أو الاجتماعي، وهذا هو البرنامج الثقافي العالمي الآن، الذي تنبأ به مارشال مكلوهال في ستينيات القرن الماضي بمقولته التبشيرية، وهي أن العالم في طريقه لأن يصبح « قرية عالمية». بل وإطلاق صرخة في وجه الجميع بأن عصر التكنولوجيا لن يعتمد على النظريات الكبرى والإيديولوجيات التقليدية والدولة المركزية مفرطة القوة والهيمنة. وبالفعل حدثت القفزة الكبرى في النصف قرن الأخير، تلك القفزة التي كان عنوانها التقدم التكنولوجي، وانعكست على حياة البشر وسلوكياتهم أيضًا، فأسهم هذا التقدم في انكماش العالم، وصرنا أمام ثورة معرفية أو انفجار معلوماتي متتالٍ.

خاتمة

مع هذا الاستسلام الممتع لهيمنة تكنولوجيا الاتصال، ينتج أمران، الأول: توقف حاسة النقد ونزعته، والثاني، تأطير سقف المعرفة، بأنها فقط هذا الذي يعرض أمامهم. والاعتياد يخلق التكلس، والتوقف عند الاستنشاق، فالشهيق لا يتبعه زفير. وكذلك تتوقف القدرة على الإبداع، فقط كل ما يمكن فعله هو تكرار النموذج الناجح والمنتشر بكثافة على وسائل التواصل. وتصبح المعركة ليست في إنتاج الفكر بل في إبداع طرق جاذبة تجعلك تقبل على هذه السلعة أو هذا الفيديو المثير. من هذا التصور الحاكم في التسويق المعرفي والسلعي، نما الاقتصاد الرقمي بدرجة غير مسبوقة وفي فترات زمنية وجيزة. إنه اقتصاد مبني على المعرفة، ورأسمالية قائمة على تصدير المعلومات، وبالتالي فإن نظرية النمو الجديدة أصبحت تضع اقتصاد المعرفة Knowledge Economy على قمة مولدات التنمية في أي بلد. في هذا النوع من الاقتصاد الجديد، تخرج فكرة الثقافة والهوية الوطنية من حساباته تمامًا، ومن ثم فمفهوم مثل التنمية المستقلة، والخصوصيات الثقافية ليست سوى مخلفات سوف يتركها العالم، كما ترك تلك الدبابات المدمرة في ساحات المعركة التي انتهت. إن العالم اليوم مهيأ لأن ينقلب رأسًا علي عقب في غضون سنوات قليلة، وهو ما لم يحدث في التاريخ البشري من قبل، فمنذ عقود ليست ببعيدة كان العمل اليدوي هو أصل المجتمع، والظاهرة الأكثر بروزًا فيه، والآن يحل محله العمل الذهني، ليصبح هو الظاهرة التي تميز المجتمعات، الأمر الذي سيلقي بظلاله الكثيفة علي المتغيرات، بدءًا من تغير في الهوية والماهية الإنسانية إلى تغير في شكل علاقات العمل وعلاقات الإنتاج، وعلي سبيل المثال فقد دخلنا في مرحلة البنوك الإليكترونية E-Banking التي تقدم خدماتها المصرفية للعملاء بدون أن يكون لها مقرات على الأرض، مما يعني عدم وجود عمالة بالمعني الواسع للكلمة. وكذلك تعزيز نظرية المستهلك، بحيث لا يصبح هو ذلك الشخص الذي يأكل أو يسكن أو يلبس أو يستقل وسائل الموصلات، بل صار هو الذي يرى ويستمتع بالفرجة بما تقدمه التكنولوجيا من رفاهية فائقة، مما يوحي بحدوث تمدد لفكرة الاستهلاك، ستؤثر بالضرورة على تمدد لأفكار أخرى كثيرة من أهمها نظرة الإنسان لنفسه ○

«صناعة الموافقة». لماذا نتجاهل زر «شروط الاستخدام وسياسة الخصوصية»؟



د.أسماء
عبد العزيز

«الكذب» فعل متأصل في السلوك الإنساني في جميع المجالات الاجتماعية، تُفعل الأكاذيب من خلال استغلال مساحة من التلاعب بالواقع من خلال «الحذف» أو «الاختيار الانتقائي للحقائق»، ودائمًا ما تكون الدوافع الأخلاقية لهذا الفعل مثيرة للجدل، نحن نتساءل دائمًا: هل عليَّ قول الحقيقة القاسية؟ لماذا لا أكذب وأتجنب الصراع والمعاناة؟ على الرغم من التساؤل الفلسفي في هذا الموضوع إلا أن ما نتحدث عنه في هذا المقال هو كذب نفعله يوميًّا ويُروى علينا وتمليه علينا مواقع وتطبيقات الإعلام الرقمي جميعها، يمكننا القول إن هذه هي «أكبر كذبة في تاريخ الإنترنت»، نقصد هنا فعل (الموافقة على شروط الاستخدام وسياسة الخصوصية).

متى كانت آخر مرة قرأت فيها «شروط الاستخدام وسياسة الخصوصية» قبل الاشتراك في تطبيق أو خدمة ما على الانترنت؟ حرصًا على تحميل التطبيق أو البرنامج المرغوب التسجيل فيه فإننا دائمًا نقول «كذبة صغيرة»: «نعم لقد قرأت شروط الاستخدام وقبلتها yes, I accept the cookies»، حسنًا قد لا يبدو الأمر بهذا السوء، لكننا وبدون أن ندري، نوقع عقدًا صغيرًا في نظام كبير «لتصنيع الموافقة».

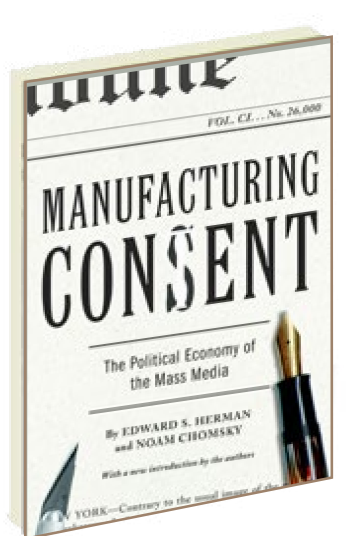
إذا كنت تتجاوز زر الموافقة على الشروط والأحكام بكل ثقة (مثل معظم الناس) وظنك أنها لا تمثل أهمية ما، فقط لأننا نرغب في الوصول في أسرع وقت ممكن، ففي حقيقة الأمر أن اللَّوم في ذلك لا يقع عليك بقدر ما يقع على أصحاب المصالح والشركات الكبرى ومبرمجي منصات الإعلام الرقمي[1].

هل ما زلنا قيد صناعة الموافقة على الإعلام الرقمي؟

في عام (2018) أجرى ألان ماكلويد MacLeod مقابلة مع الأكاديمي اليساري (ناعوم تشاوميسكي)، الذي شهد العديد من التغييرات التكنولوجية على مرِّ السنين، و لا يزال منشغلًا في عصر الإعلام الرقمي ووسائل التواصل الاجتماعي بتأثير الدعاية، وسياسة وسائل الإعلام على الجمهور، والذي يرى بدوره أن «نموذج الدعاية الكلاسيكي» لا يزال قيد الحياة، بل و»بصحة جيدة» في العصر الرقمي على حد تعبيره.

جاءت المقابلة بعد (30) عامًا من كتاب تشاوميسكي (1988) «تصنيع الموافقة: الاقتصاد السياسي لوسائل الإعلام» والذي تشارك فيه

مع إدوارد هيرمان، ناقش الكتاب حينها الطرق التي يمكن أن تعمل بها وسائل الإعلام التقليدية كوكالات دعاية حكومية ودفع الناس للموافقة والانصياع، وأكد تشاوميسكي خلال المقابلة أن هذا النموذج من الإعلام ما زال ساريًا، حتى مع وسائل التواصل الاجتماعي والإعلام الرقمي، ولم ينته.
في البداية، وتعريفًا بمفهوم «تصنيع الموافقة»، لا بد لنا من تناول المفهوم وشرحه قبل سحبه على وسائل التواصل الاجتماعي، وتبيان علاقته مع سياساتهم مثل سياسة الخصوصية وشروط الاستخدام، فقد قلب طرح تشاوميسكي وهيرمان فكرة أن الإعلام الغربي هو قوة تعمل من أن أجل الصالح العام إلى قوة تعمل للحفاظ على السلطة وحمايتها، مما يجعل الإعلام في العالم الحر أفضل قليلًا من قنوات الدعاية الحكومية الديكتاتورية.
يصف الكتاب المراحل الخمس للوسائط الإعلامية التي يمر بها محتوى الأخبار ويتم من خلالها تحييد ما يقدم للجمهور وما لا يقدم كأخبار في النهاية، فمنذ عام (1916) وتحت إدارة «ويلسون» الذي كان قد انتخب رئيسًا للولايات المتحدة الأمريكية، كان الشعب الأمريكي حينها مسالمًا منغمسًا داخليًّا في شؤون بلاده، ولم يرَ أي سبب لانخراط البلاد في الحرب الأوروبية (الحرب العالمية الأولى) ومع ذلك التزمت حكومة ويلسون بدخول الحرب، وبالتالي كان لا بد من العمل ضد المزاج السلبي للجمهور لتحفيزهم على قرار المشاركة في الحرب. كانت وكالة الدعاية آنذاك بقيادة «إدوارد بيرنيز» والتي نجحت في خلال (6) شهور في إلقاء الحماس الهستيري داخل الجمهور لتقبل الانخراط في الحرب، وفي عام 1917 دخلت الولايات المتحدة الأمريكية الحرب على الرغم من أن البرنامج الرئاسي للرئيس ويلسون كان (السلام)، بدأت حملة دعائية غير مسبوقة بهدف إعداد السكان ذوي التفكير المناهض للحرب، كانت وسائل الإعلام –بحد قول تشاوميسكي– هي الأداة المركزية التي ساعدت



بهستيريا إطلاق العنان لهذه الحرب، ولعقود أخرى قادمة.
من هذا الحدث يرى تشاوميسكي أن الدعاية الأمريكية الناجحة التي ترسخ سلطة الأنظمة الحاكمة (أحد أبرز الأمثلة كذلك كان كيف عملت الحملات الدعائية لصناعة الوقود الأحفوري لإخفاء الرابط بين انبعاث الكربون والاحتباس الحراري، وحروب كوريا وفيتنام والعراق وغيرها) هي أداة لـ«تصنيع الموافقة».
اتهم تشاوميسكي «والتر ليبمان» بدوره الكبير في تصنيع الموافقة أو ما يسميه «صناعة الموافقة»، وهو الفن الجديد في الديمقراطية والحدِّ من اختيارات الناس وموافقتهم في النهاية، وبالطبع سيفعل الجمهور ما يملي عليه الإعلام، ويصبح الإعلام حينها –وفي الدول الديمقراطية كذلك– أداة تخلق القبول وتصنع الموافقة لدى شعوب هذه الدول، وتخبرها بما يريد أهل السلطة أن يخبروها به، حتى يضمنوا طاعتها، وذلك لأن الخبر أو المنتج الإعلامي يمرُّ عبر (5) مرشحات filters، تتم من خلالها فلترة (ترشيح) الأخبار والمنتجات الإعلامية، لتخرج على هوى السلطة ورجال الأعمال، وتتم بها صناعة «الموافقة»:

المرشح الأول: الملكية Ownership، حيث تمتلك وسائل الإعلام شركات عملاقة هدفها النهائي تحقيق الربح، ولذلك فإنه من مصلحتها العمل بما يضمن تحقيق هذه الأرباح، وهي تسمح فقط بنفاذ المنتجات التي تعظِّم من أرباحها.

المرشح الثاني: الأرباح، يتعلق بالمعلنين advertisers وأموال أصحاب الإعلانات، والذي يؤثر دون شكٍّ على سياسة وطبيعة منتجات هذه المؤسسات، فلن يسمحوا مثلًا بتمرير برنامج يؤثر سلبًا على توزيع أحد السلع التي يروِّجون لها.

المرشح الثالث: مصادر المعلومات، تتمثل هذه المصادر في المسؤولين بالحكومة وهيئات الإحصاء، والعديد من المؤسسات الاقتصادية والاجتماعية والتي تؤثر على صياغة الأخبار، فهم الذين يقدِّمون الأخبار والسبق الصحفي، والتصريحات الرسمية واللقاءات مع الخبراء. ولكلٍّ هذا ثمنه الذي يأتي على حساب صدق المعلومة.

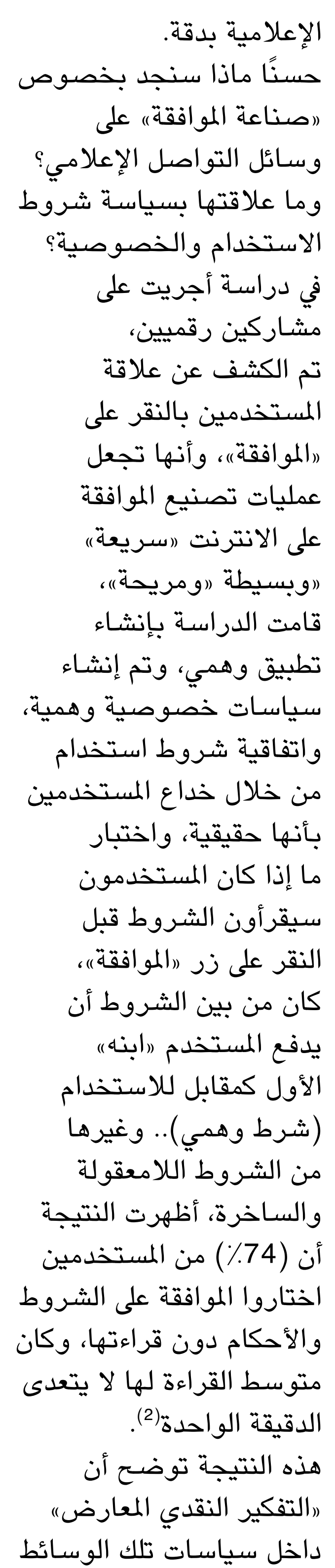
المرشح الرابع: «العين الحمرة» Flack، فعندما ترى السلطات أنَّ الخبر أو التناول لأي موضوع لا يرضيها، تبدأ ماكينة (العين الحمرة) في التطبيق، من خلال التشكيك في المصادر، وتنقية الموضوعات، وتوجيه الاتهامات الشخصية إلى الصحفيين والمعدِّين، فإذا أردت الخروج عن القطيع فسوف يتم تهميشك، واستبعاد اسمك، وتفقد مصادر معلوماتك وتفقد أخبارك.

المرشح الخامس: العدو المشترك، تحتاج إلى صناعة عدو مشترك مثل الشيوعية أو الإسلام المتطرف، الإرهاب أو المتطرفين، أن يكون هناك (خيال مآته)، شبح لتخويف وحشد الرأي العام واستقطابه بسهولة.

يرى تشاوميسكي أن الإنترنت ووسائل التواصل الاجتماعي لا تغير كثيرًا نموذج الدعاية التقليدي، فلا تزال المعلومات والأخبار على وسائل التواصل الاجتماعي مستمدة من الإعلام التقليدي، أي أن سياسات وسائل الإعلام التقليدية سائدة «بشكل أساسي» كما كانت من قبل، ولا يوجد فرق جوهري بينهما، بالطبع الإعلام الرقمي أكثر استقلالية، ويرجع ذلك «جزئيًّا» إلى طبيعة الممارسات عليه، التي فتحت معها التعبير نوعًا ما بحرية، لكن في الأساس هما نفس السياسات، فالجمهور في النهاية -حتى لو كان جمهورًا رقميًّا- يذهب إلى «الفقاعة» الخاصة به، الجماهير تندفع للانضمام إلى المجموعات التي تعزز وجهات نظرها الخاصة، لذلك ينتهي بها الحال داخل فقاعات وغرف صدى خاصة بها، هذه الفقاعات لا تقدم طيفًا واسعًا من وجهات النظر، وبالكاد يوجد بها أصوات نقدية هنا أو هناك.

تحييد عقل «المستخدم».. ما الذي يدفع المستخدم إلى الموافقة؟

عندما ننظر إلى وسائل الإعلام (التقليدية/ الرقمية) لكي نحاول فهمها، يخطر ببالنا عدة تساؤلات حول هيكلها المؤسسي الداخلي، نريد أن نعرف تأثيرها الأوسع على الجمهور، كيف ترتبط بأنظمة السلطة؟ بالطبع لن نكون محظوظين للاطلاع على السجلات الداخلية لأصحاب القيادة داخل تلك الوسائل، لكن كمتخصصين لدينا ما يكفي من المصادر لتحليل طبيعة السياسات داخلها، ندرسها كما يدرس عالم الفيزياء الجزيئات المعقدة للمادة، ومن ثم نضع الفرضيات بناء على الهيكل المحتمل المنتج من هذه الوسائل، وأخيرًا نقوم بالتحقيق في المنتج المتاح ومعرفة مدى توافقه مع الفرضيات السابقة، وهو جوهر التحليل الإعلامي لدراسة الوسيلة



الإعلامية بدقة.

حسنًا ماذا سنجد بخصوص «صناعة الموافقة» على وسائل التواصل الإعلامي؟ وما علاقتها بسياسة شروط الاستخدام والخصوصية؟ في دراسة أجريت على مشاركين رقميين، تم الكشف عن علاقة المستخدمين بالنقر على «الموافقة»، وأنها تجعل عمليات تصنيع الموافقة على الانترنت «سريعة» «وبسيطة «ومريحة»، قامت الدراسة بإنشاء تطبيق وهمي، وتم إنشاء سياسات خصوصية وهمية، واتفاقية شروط استخدام من خلال خداع المستخدمين بأنها حقيقية، واختبار ما إذا كان المستخدمون سيقرأون الشروط قبل النقر على زر «الموافقة»، كان من بين الشروط أن يدفع المستخدم «ابنه» الأول كمقابل للاستخدام (شرط وهمي).. وغيرها من الشروط اللامعقولة والساخرة، أظهرت النتيجة أن (74٪) من المستخدمين اختاروا الموافقة على الشروط والأحكام دون قراءتها، وكان متوسط القراءة لها لا يتعدى الدقيقة الواحدة[2].

هذه النتيجة توضح أن «التفكير النقدي المعارض» داخل سياسات تلك الوسائط والبيانات الضخمة مقموع، وهو ما يدرب المستخدمين



ألان ماكلويد



إدوارد بيرنيز



إدوارد هيرمان

على الانصياع للسياسات المهيمنة رقميًّا، أن تصبح تلك النقرات هي تهديد للخصوصية أكثر منها تسهيلًا لاستخدام التطبيق، أمورًا مقلقة مثل: كيف يمكن أن يتم برمجة الناس على قبول آليات تجعلهم عرضة للاستغلال، وتقبل سياسات هي في جوهرها تصب في مصلحة البيانات الضخمة وأصحاب المصالح؟ كما تطرح هذه النتائج: كيف يُرغم المستخدم معها ويُدفع نحو شكل آخر من «صنع الموافقة» الرقمي؟ وهو أمر يطرح معه مخاوف عدة حول سياسة الخصوصية واستقلال تفكير الجمهور.

سياسات الخصوصية هي في حقيقة الأمر أكثر من مجرد قوانين مملة ومعلومات محدودة حول التطبيق أو الوسيلة الإعلامية المراد استخدامها، التي يمكن للجمهور مراجعتها لمعرفة المزيد حول حقوقهم أثناء الاستخدام، بل هو أمر مستحدث للإعلام الرقمي، فبالنسبة لوسائل الإعلام التقليدية لم نكن أبدًا بحاجة لتوقيع الموافقة على شروط الاستخدام وسياسة الخصوصية قبل استعمال التليفزيون أو الراديو أو قراءة الصحيفة، لكن مع ظهور الإعلام الرقمي كان لا بد من سياسات أخرى للسيطرة على التفاعلات الرقمية التي تتم على المنصات الإعلامية داخلها، تكون دائمًا حجتهم في ذلك التأكد من أنك «لست روبوت»، بجانب أنها

سياسات ضخمة مهيمنة لإدارة البيانات والاحتفاظ بها، تحوي تفاصيل ضرورية لإدارة «سمعة» الوسيلة الإعلامية، غالبًا ما تتضمن معلومات الاتصال مع مسؤولي الخصوصية ومنظمات الدفاع عن الخصوصية والوكالات الحكومية وغير ذلك، يمكن اعتبار تلك الأقسام أبوابًا لمشاركة الخصوصية، ومسارات واضحة لتصنيع الموافقة بين عموم الجماهير. عزوف الجمهور عن قراءة الشروط والأحكام وسياسة الخصوصية يرجع كذلك –بجانب ترتيب وضع الزر– إلى تعقيد مثل تلك الشروط، واعتقاد الجمهور أن قراءتها ستستغرق ساعات طويلة دون الفهم الكامل لها، مما يعني أن العديد من المستخدمين لا يتمكنون من فهم الشروط واللوائح حتى لو أخذوا الوقت الكافي لقراءتها، ومع هذا تظهر نتائج الدراسات سببًا آخر لعزوف المستخدمين عن قراءتها وتخطيها والموافقة «بسلاسة»، وهو أننا مشروطون وموجهون ومدفوعون ومدربون للقيام بهذا، وهذا هو فن «صناعة الموافقة» على الإعلام الرقمي. قد تكون تلك السطور صادمة بعض الشيء أو خيالية بالنسبة للبعض، لكن بدراسة الدوافع الحقيقية للضغط على زر الموافقة الذي غالبًا ما يشار إليه بأنه «أكبر كذبة على الانترنت»، والاشتراك في أشياء لا نفهمها ولم نقرأها، هو ليس في حقيقة الأمر خطأنا، بل في معظم الأوقات لا يكون حتى اختيارًا واعيًا منًّا.

كيف يتم ذلك؟ كيف يوقع المستخدم على عقد لم يقرأه؟ كيف يتم دفعه إلى ذلك؟

حقيقة الأمر، فإن شروط الاستخدام غالبًا ما تكون عبارة عن لغة غامضة، حتى عند النقر عليها عادة ما تكون غائبة، أو في بعض الحالات يتم توفير روابط للمستخدم في مكان آخر غير بارز، على سبيل المثال في تطبيقات مثل الفيسبوك وتويتر وإنستجرام، يكون زر «الموافقة» على الشروط والأحكام صغيرًا جدًّا وفي الأسفل (فهو ليس في مكان تراه تلقائيًّا)، عليك أن تبحث عنه بتركيز، مقارنة بزر «انضمام Log in»، حيث يمكن رؤيته بوضوح، من خلال خيارات التصميم هذه للتطبيقات والمواقع الإعلامية الإليكترونية، يتم توجيهنا إلى الموافقة على شروط الاستخدام دون فهم كامل لها، تسمى هذه العملية المراوغة إعلاميًا بـ«وضع جدول الأعمال»، وهي نظرية شهيرة في مجال الإعلام، حيث يتم إعداد جدول الأعمال في النظام الرقمي لوسائل التواصل الاجتماعي، فقط يُطلب من الجمهور الضغط والموافقة، مما يتركهم في علاقة «غير متوازنة» مع الشركات وأصحاب المصالح، وغالبًا ما يكون الحل الأسهل هو ضغط «أوافق»، هنا يكون صنع الموافقة وخلق القبول حاضرًا لدى المستخدمين، وأداة رقابة عليهم، كما كان الحال مع وسائل الإعلام التقليدية.

على سبيل المثال، عندما نتصفح صحيفة ما، تظهر لنا مقالات في الجزء الأعلى من الصفحة الأولى، وهو ما يسمى في لغة الإعلام «Above fold»، مما يدفعنا للاعتقاد بأنها أكثر أهمية من غيرها، المعادل لإعداد جدول الأعمال على الانترنت نجده في: ترتيب نتائج البحث؛ حين يتم إعطاء أولوية الظهور لبعض المعلومات وصفحات الويب عن غيرها، وعندما يتعلق الأمر بشروط الاستخدام وسياسة الخصوصية فإنه يصمم بحيث يُدفع المستخدم للموافقة دون شروط، وتجاهل الروابط المؤدية إلى وثائق ولوائح الاستخدام، وهو ما يسمى بـ«صنع الموافقة»، اللوم هنا يقع على مصممي ومقدمي الخدمات الذين يضعون سياسة استخدام، هي امتداد لصنع

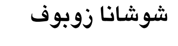
الموافقة، على وسائل الإعلام الرقمي من أجل تحقيق دخل سريع، واستغلال بيانات الجمهور من خلال دفعه عبر «ممرات» محددة سلفًا للقيام بذلك، يستطيع من خلالها مقدمو الخدمات من «تطبيع» موافقة الجمهور والحفاظ على الوضع الراهن، كل هذا بدون مساءلة حقيقية حول حقيقة تلك الشروط والأحكام.

التدريب على الانصياع والرضوخ

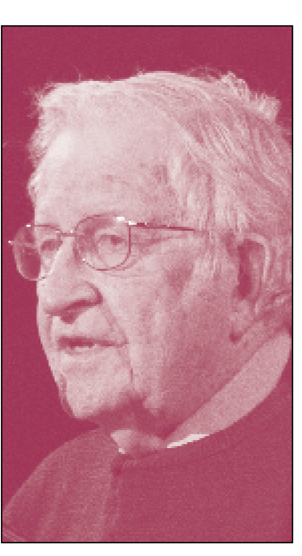
مما سبق نستطيع أن نشير إلى أن هيكل أنظمة سياسات شروط الاستخدام والخصوصية؛ التي لا يكون للمستخدم دراية كاملة بها، وبالتالي فتجاوزها أو تجاهلها أو موافقته عليها هي تدريب على الانصياع لتلك السياسات، من خلال تجاوز المشاركة في حماية الخصوصية بشكل عام وعمليات الموافقة بشكل خاص، هذا التعود على التجاوز والموافقة يبدو أنه يتحول لثقافة معتادة من عدم التفكير في قراءة شروط الاستخدام بدقة، وله عواقب تجعل المستخدم –دون أن يدرك– مدرَّبًا على الانصياع عند تكراره استخدام هذه الوسائل.

فبدلًا من تفعيل التفكير النقدي وجعل وسائل الإعلام





شوشانا زوبوف





نعوم تشومسكي — والتر ليبمان

في محل مساءلة مستمرة، فإن مثل هذه التصاميم تطبق مفهوم «صناعة الموافقة» بشكل صريح، كما أكد (تشاوميسكي)، ويدرب الناس على الوصول لسياقات المتعة والمرح والتسوق في أسرع وقت ممكن، دون التحقق الكامل مما سيستخدمه أو سيختاره.

التوجيه الرقمي لا يقتصر فقط على الموافقة على سياسات الاستخدام والخصوصية؛ بل يتسع ليشمل سياسات عدة: مثل الاتصال بشبكات تقديم الخدمات Wi Fi والتسوق الإليكتروني، وتصفح مواقع الأخبار.. وغيرها، مرورك على الهيكل التنظيمي الذي يعلمك الامتثال والطاعة لشروط التطبيق هو من «المرشحات»، ومرحلة من الفلترة لصنع مستخدم مُنصاع لهيكل النظام والسلطة، فإذا لم تفعل ستحرم من الاستخدام أو تحميل التطبيق، وبالتالي الحرمان من المتعة والترفيه والتسوُّق.

حقيقة الأمر أن هذا التأثير يتجاوز حسابات سياسة الاستخدام والخصوصية، إنه يتعدى هذا الأمر بكثير، إنه يحول الجمهور بعيدًا عن السياسات المستغلة التي تخدم أهدافًا بعيدة المدى، مثل تدريبهم على الخضوع وقمع تفكيرهم النقدي أو إبداء المعارضة.

هذا التأثيرات هي امتداد لمخاوف عمليات «صنع الموافقة» التقليدية، طرحتها العديد من الدراسات النقدية لتكنولوجيا الإنترنت، خاصة أعضاء مدرسة فرانكفورت، عن كيفية قيام الصناعات الثقافية بتدريب الجمهور على أن يصبح مستهلكًا، بل ودفعه للقتال من أجل المزيد من الهيمنة عليهًا، وكل ذلك بموافقته، وهو ما اسمته عالمة الاجتماع الأمريكية شوشانا زوبوف Shoshanna Zuboff «رأسمالية الموافقة»، عندما يتم تحويل كل أنظمة المراقبة وجمع البيانات من خلال الأنظمة الرقمية إلى نقود، فكلما جمعت أكبر قدر من البيانات، كلما عرفت أكبر قدر عن المستخدمين، كلما زادت أرباحك منه[3].

الجدير بالاهتمام دائمًا عند تعاملنا مع تأثيرات وسائل الإعلام بكافة صورها وأشكالها، أن تتذكر كمستخدم أنك لست بمنتج، أن تكون مدركًا وحاضرًا لما يمكن أن يتم تطبيقه عليك من حيث معاملتك كسلعة لاقتصاد البيانات الضخمة، أن تكون مدركًا مدى التحكم في معلوماتك، بما في ذلك كيفية قيام الشركات الكبرى بجمع مثل هذه المعلومات والبيانات واستخدامها وبيعها دون علمك كمستخدم، أن تقف ولو «جزئيًّا» بمفردك أمام سياسات «صناعة الموافقة» واستغلال البيانات الذي يقدم إليك خلف قناع أنه منتج ليبرالي تطبق فيه حرية التعبير، فالموافقة المستنيرة تتطلب الشفافية أو القدرة على التحكم فيما يحدث، وكلاهما يتم تقويضه بشكل ممنهج من قبل الشركات الكبرى ومصنعي البرمجيات، وضخ تدفق مستمر من التوجيه الخاطئ لصرف انتباه الجمهور نحو أشياء جديدة لامعة، أو بتقديم تطمينات جوفاء حول كيفية التعامل مع بياناته الشخصية.

يجب أن يتم دحض الاعتقاد الخاطئ بأن المستهلكين سعداء بتداول سياسة الخصوصية عبر الإنترنت مقابل خدمات مجانية، لأنها تستند إلى افتراض شيء واحد وهو «خداع الجمهور» المستخدم لهذه المنصات الإعلامية، وتقويض خصوصيته أكثر فأكثر، وتمكين شعور العجز بداخله.

حتى في الأنظمة الديمقراطية، فإن خلق القبول وتصنيع الموافقة ودفع الجمهور إلى ما يجب فعله كما يرغب أهل السلطة وأصحاب المصالح، حتى يضمنوا طاعة الجمهور لهم، تحول وسائل الإعلام بكافة أشكالها إلى آلات دعاية ضخمة تعمل على مسرح كبير، وعلينا –في النهاية– أن نكف عن لوم الناس على عدم رفضهم للسياسات المستغلة من قبل الوسائل الإعلامية، فليس من المعقول لوم الناس الذين سرقت أعينهم لأنهم أصبحوا عميًا ○

الهوامش:

1- https://chomsky.info/20190619.

2- Obar, Jonathan A., and Anne Oeldorf-Hirsch. "The biggest lie on the internet: Ignoring the privacy policies and terms of service policies of social networking services." Information, Communication & Society23.1 (2020): 128-147.

3- https://www.theguardian.com/books/2019/oct/04/shoshana-zuboff-surveillance-capitalism-assault-human-automomy-digital-privacy.

قوة الهاشتاج: #إلغاء_حفل_كيفن_هارت و#وقف_مؤتمر_أسوان



د.نادية توفيق

قوة الإعلام البديل المتمثل في تويتر

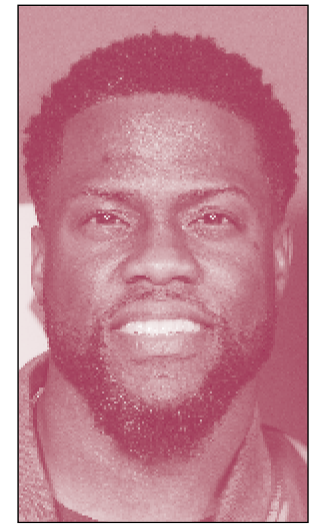
تبدت قوة الإعلام البديل المتمثل في تويتر في حدث إلغاء حدثين اعترض على إقامتهما المصريون، وهما مؤتمر أسوان للمركزية الأفريقية الذي كان مقررًا عقده في مدينة أسوان يوم 25 فبراير 2022، وحفل «كيفن هارت» الذي كان مقررًا عقده في القاهرة في فبراير 2023. ولهذا الإلغاء دلالات كثيرة، من بينها أنه يمكن أن تضغط على رأس المال القوي، بل المفرط في القوة، كي يذعن للرأي العام. وسأركز هنا على منصة تويتر باعتبارها المنصة التي أحب دائمًا أن أشبهها بديمقراطية أثينا. بل إن تويتر، باعتباره الساحة التي يلتقي عليها الناس كي يدلوا بدلوهم في مختلف الموضوعات، يقدم لنا فرصة للتعبير الحر في نطاق القواعد، التي يفرضها على مستخدميه بطبيعة الحال، لكنها لا تقتصر على المواطن الذكر العاقل[1] كما كان الحال في أثينا مثلًا. وبالتالي فهو يمنح فرصًا متساوية أمام كل من يقدر على الوصول إليه أو من يحب أن يدلي بدلوه في الموضوعات التي تهمه.

مؤتمر أسوان

بدايةً، مؤتمر أسوان كان الهدف منه ترسيخ قواعد الزيارات الميدانية إلى الآثار المصرية على الأرض، وخلق بيئة أكاديمية مستقبلة لادعاءات المركزية الأفريقية التي تنادي باحتلال أرض مصر من قِبَل الأفارقة السود. بدأت المركزية الأفريقية



كمحاولة لإعادة قراءة تاريخ السود من الأفارقة، الذين تم سلخهم من قارة أفريقيا واختطافهم وبيعهم عبيدًا في مستعمرات العالم الجديد. وارتبطت إعادة القراءة باستعادة الحقوق المدنية لهذه الفئة المهمشة والمضطهدة في الولايات المتحدة بالأخص، وفي مناطق أخرى من العالم. إلى هنا لا يبدو أن هناك ضرر، لكن في حقيقة الأمر إن السعي من أجل استرداد الحقوق لم يتضمن احترام حقوق الآخرين أو حتى احترام عقولهم. وما يعنينا هنا هو عملية السطو المنهج التي تسير في مسارات متعددة منذ سبعينيات القرن العشرين تقريبًا[2]. وهي الادعاء بأن الحضارة المصرية القديمة هي من صنع الأفارقة السود القادمين من مناطق جنوب الصحراء الكبرى، وأن المصريين الحاليين ما هم إلا أحفاد المستعمرين البيض الذين غزوا مصر وطردوا منها أهلها السود. كنت أتمنى أن تكون هذه نكتة سخيفة. ولكنها مقولة يسعى مروجوها إلى تأكيدها عن طريق زرع الأوهام في الرؤوس، لدرجة ألا يستطيع الناس رؤية ما أمامهم. إنه نوع من الاستعمار للعقل بحيث ينكر ما تصل إليه حواسه من معلومات، ويعتقد في الفكرة الوهمية التي زُرعت في رأسه على أنها الفكرة



كيفن هارت

الصحيحة.

وعلى هذا البنيان الواهي بنى الداعون إلى مؤتمر أسوان دعوتهم.

وهم: منظمة HAPI (أي حابي، إله النيل) للتكامل والتعاون الاقتصادي وهي منظمة ذات توجه مركزي أفريقي، ومركز **IKG cultural resource center** البحثي، وشركة **Akhet Tours** للسياحة وهي شركة مقرها في نيويورك[3].

المؤتمر كان بعنوان أفريقيا واحدة: العودة إلى المصدر.. **"One Africa: Returning to the Source"**

شخصيًّا أجد العنوان كئيبًا ليس فيه خيال ولا رصانة، لكنه معبر عن الفكرة العنصرية، مع الأسف، التي تنادي بها المركزية الأفريقية، وهي القضاء على كافة الأعراق غير السوداء في القارة الأفريقية، أو كما يقول **Tejumola Olaniyan** «الحلم بالاستيلاء على بيت السيد وليس بتفكيكه»[4]. والسيد هنا هو المستعمر القديم، أي تدوير الاستعمار وليس القضاء عليه.

وقد قامت حملة أون لاين ضد عقد هذا المؤتمر كُللت بالنجاح، شارك فيها الكثيرون، وتنوعت ساحاتها ما بين منصة تويتر وفيسبوك وإنستجرام ويوتيوب، وكذلك بعض المواقع الإخبارية مثل الحملة التي قادتها بوابة الجمهورية الثانية[5].

وبطبيعة الحال فقد توج عنوان هذه الحملة بمجموعة هاشتاجات على تويتر من بينها:

#وقف_مؤتمر_أسوان[6]

#المصريين_القدماء_أصحاب_الحضاره

#Stop AfroCentric Conference

إن قوة التنوع الموجود، وطرق المشاركة المختلفة التي يستطيع الفرد أن يساهم بها في إيصال رأيه، سواء عن طريق التفاعل مع الآخرين من خلال دعم ذلك الشعور بأن هناك من يستمع إليه وينفعل لانفعاله ويقارعه بالحجة أو يوافقه فيما يقول. يمنح الناس قوة المجموع، وفي الوقت نفسه تضمن لهم فردانيتهم. في رأيي أن هذا أهم ما يميز مواقع التواصل الاجتماعي.

إنك لا تذوب في المجموع لكنك تستفيد من وجودك كفرد منه. الكل في واحد والواحد في الكل. بطبيعة الحال هذا السلاح ذو حدين. ولكن هذا السلاح كان ماضيًا فيما يتعلق بإرغام جهات مانحة على إلغاء عقد مؤتمر لها في مصر، مع ما يتبع ذلك من مال وجهد مهدرين، وذلك توقيًا لإثارة المزيد من غضب المصريين، أو كما قالوا: لدواعي الحرص والحيطة، لأن البعض قد أساء تفسير نواياهم.

من حسن الحظ أننا انتصرنا في هذه المعركة. لكن هذا لا يعني أننا قد انتصرنا في الحرب. بل أظن أن المعارك الشرسة لم تأتِ بعد. وقد نحتاج إلى أكثر من مجرد منصات التواصل من أجل أن ننتصر في تلك المعارك.

حفل هارت

لم يكن إلغاء حفل هارت أول نجاحات تويتر في إلغاء عقود بملايين الدولارات لنجوم الصف الأول باستخدام لا شيء سوى قوة الهاشتاج. وإنما سبقها –مثلًا– نجاح الرأي العام على تويتر وغيره في إلغاء حفل «سعد لمجرد» في مصر، بسبب اتهامه –أولًا– ثم الحكم عليه لاحقًا بتهم تتعلق بالتحرش والاغتصاب، حيث يقضي حاليًا مدة عقوبته في سجون فرنسا[7].





بدأت القصة على تويتر مع أخبار اعتزام «هارت» تقديم عرض كوميدي في مصر. «هارت» هذا كوميديان ارتجالي أو a standup comedian، (لعبت معه البلية) وظهر في بعض أفلام هوليوود. والكوميديان الارتجالي يقدم عادة مجموعة من النكات و»الأفيهات» والصور السمعية والأقصوصات في عرض حي، تتناول قضايا تهم جمهور المستمعين في المكان الذي يظهر فيه هذا الكوميديان، ويكون ذلك عادةً في نادٍ ليلي أو بارٍ ومطعم. وكبار الفنانين في هذا المجال يمكنهم تقديم عروض ضخمة في نوادي الكوميديا أو على أحد المسارح. هذا السياق مهم لفهم أن فن «هارت» هو للخاصة في مصر. ممن يستسيغون الثقافة الأمريكية ويستهلكون موادها الفنية ويعرفون اسم «هارت»، للدرجة التي تدفعهم لشراء تذكرة والذهاب لحضور عرضه مباشرةً. إذن، الأمر لم يكن يعني كل المصريين، أو لم يكن يعني السواد الأعظم منهم، بل يعني مجموعة محددة فقط، وبطبيعة الحال، ربما أيضًا يحضر الحفل بعض الأجانب المقيمين في مصر، وربما يأتي البعض مسافرًا من البلاد المجاورة لحضور ذلك الحفل. باختصار، لا أظن أن ذلك العرض كان يعني أكثر من شريحة محددة من سكان مصر، ولكن سنجد أن من شارك في المساهمة في إلغاء ذلك الحفل هم من كافة الأطياف من المجتمع المصري، وذلك فقط من ملاحظة المشاركين الذين أدلوا بدلوهم واعترضوا على إقامة هذا الحفل وطالبوا بإلغائه[8]. ليس من المعتاد أن يقدم الفنانون الأجانب حفلات كوميدية ارتجالية في مصر. فهذا الفن هو بالأصل فن أمريكي خالص، ومن الصعوبة أن نتخيل أن هؤلاء الفنانين يمكن لهم أن يتجشموا عناء تنظيم حفل في بلد بعيد، يبعد عنهم أكثر من عشرة آلاف كيلومتر، إلا إذا كانت لديهم إمكانيات ضخمة، وكانوا يعرفون –عن طريق شركات الدعاية والعلاقات العامة– أن هناك جمهورًا سيدفع ثمن التذاكر، وبالتالي سيحقق لهم الأرباح المرجوة. من هنا كان إعلان «كيفن هارت» عن حفله في استاد



HAPI Film is at HAPI.
19m ·

Peace Family -

We are cancelling the One Africa: Returning to the Source Conference because it has garnered the attention of individuals that have misinterpreted our intentions, and because of this it's prudent that we reschedule the conference to a new date and time.

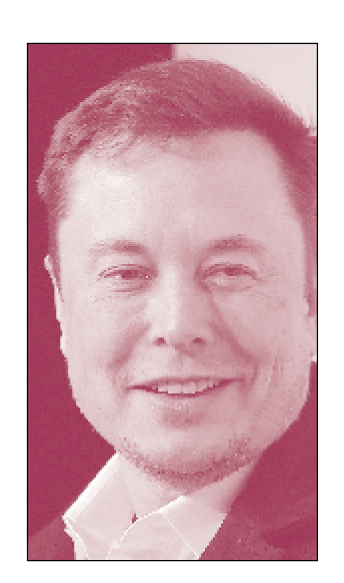
#hapi #hapifim #oneafrica #anthonybrowder #nile #conference



القاهرة الذي كان سيعقد في فبراير 2023، حدث فريد في حد ذاته. ومنذ الإعلان عن ذلك الحفل احتج المصريون عليه وطالبوا بإلغائه، وكان من بين الهاشتاجات المستخدمة:

#كيفن_هارت_غير_مرحب_به_في_مصر
#حضارتنا_ليست_للسرقة
#إلغاء_حفل_كيفن_هارت
#خطر_الأفروسنتريك
#خطر_المركزية_الأفريقية
#kevinhart_is_not_wel–come_in_egypt
#CancelKevinHartShow
#Egypt_against_afro–centrism
#afrocentrism_is_not_welcome_in_Egypt
#afrocentrism_is_fake

الحفل، ويا للغرابة، كان تحت عنوان **Reality Check** مما يعني مراجعة الحقائق أو الإفاقة من الوهم. فقد وقع إلغاء الحفل كنوع من الصفعة على وجه منظميه الذين أعلنوا عن إلغائه «لأسباب لوجستية»[9] ليلة إقامته، وطالبوا الجمهور بالصبر حتى يتمكنوا من رد نقودهم. مما يعني –ببساطة– أنهم قد اتخذوا القرار الصعب بالإلغاء في آخر لحظة، وأنه قد تسبب في ارتباك واضح للجميع. ثم ظهر هذا الهاشتاج **#تم_الطرد_بنجاح** مصحوبًا بصور «كيفن هارت» على بوستر الحفل وهي تحمل


إيلون ماسك


تيومولا أولانيان


سعد لمجرد

علامة ممنوع المرور. ولكن؛ ما الذي أغضب المصريين إلى هذه الدرجة من ممثل أمريكي كوميدي كان يود أن يتوقف في محطة قاهرية في إطار جولة عالمية يقوم بها، مما يعني دخلًا لمصر من السياحة ودعاية لها كذلك بين معجبي هذا الفنان؟

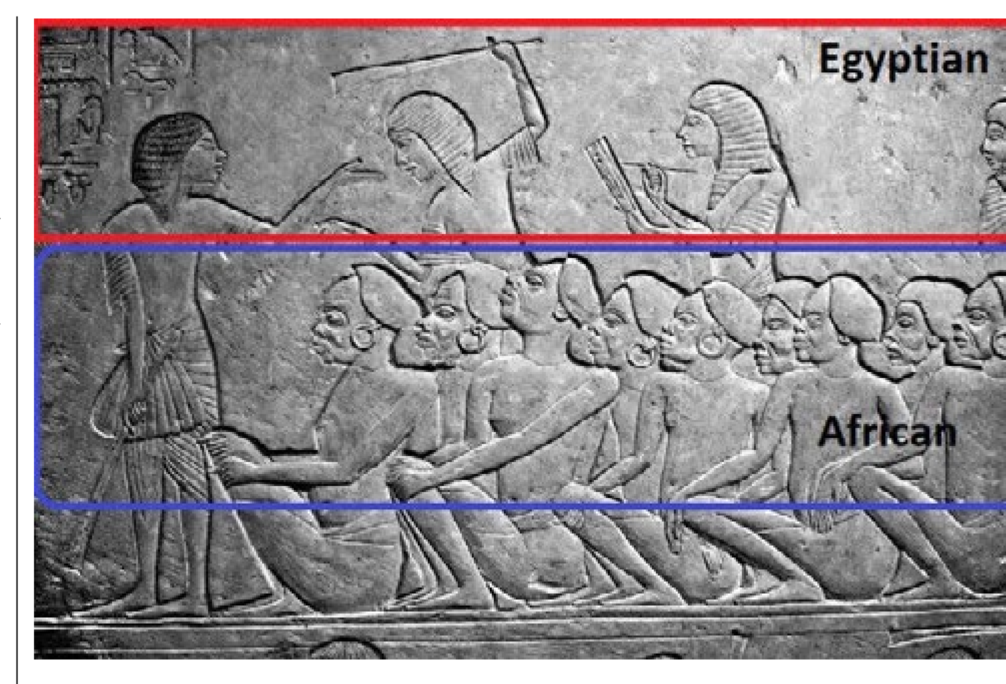
لماذا سعى المصريون إلى إلغاء حفل «هارت»؟

السبب الرئيسي لرفض المصريين إقامة حفل «هارت» في مصر هو دعمه لحركة المركزية الأفريقية. ولتوضيح السياق الذي تقع فيه تلك الأحداث، نقول إن تلك الحركة لها عدة أوجه ويمكن تعريفها بعدة طرق، إلا أنه يمكن اختصارها، من وجهة نظري، في التالي: هذه الحركة تسعى إلى إعادة كتابة تاريخ البشرية بحيث يُنسب إلى الأفارقة السود، من مناطق جنوب الصحراء الكبرى[10]، الدور الرئيسي في تكوين الحضارات البشرية وعلى رأسها الحضارة المصرية القديمة، وكذلك حضارة الصينيين والأزتيك وغيرها. علاوة على وجود وجه آخر لتلك الحركة وهو استعادة الحقوق الضائعة لفئة من الأفارقة السود الذين عانوا من الاستعباد والاستغلال في الأراضي الأمريكية، حيث تنشط تلك الحركة حاليًا مع وجود منظرين لها من أفريقيا منذ الستينيات[11]. وبطبيعة

الحال لن يختلف كثيرون حول البعد الإنساني للقضية بشكل عام، خاصة فيما يتعلق بالاضطهاد والتفرقة العنصرية التي لم تكن فقط الولايات المتحدة مسرحًا لها، بل إن هناك تاريخًا من الاستغلال المرتبط بالاستعمار الأوروبي في أفريقيا.
المشكلة التي اعترض عليها المصريون هي أن المروجين للمركزية الأفريقية يسعون للاستيلاء على تاريخ مصر القديم، تمهيدًا للاستيلاء على الأرض نفسها وطرد الشعب المصري الموجود حاليًا، باعتباره حفيدًا للغزاة، وتوطين الأفارقة السود مكانهم. ولذلك فهم يعملون بهمة على تغيير المناهج الدراسية لتعليم الطلبة السود أنهم المصريون الحقيقيون[12]، وما نحن سوى أحفاد الغزاة الذين طردوهم من بلادهم.
إذن، أتى تصريح «هارت» الخاص بالتاريخ المصري القديم قاصمًا لحلمه في إقامة حفله الكوميدي في مصر حين قال[13]: "يجب أن نعلم أطفالنا التاريخ الحقيقي للأفارقة السود عندما كانوا ملوكًا في مصر، وليس فقط حقبة الاستعباد المتجذرة عن طريق التعليم في أمريكا. هل تذكرون العصر الذي كنا فيه ملوكًا؟»".
نعم هذا التصريح ليس مجرد حبر على ورق بطبيعة الحال. فهناك نخبة كاملة من الفنانين والإعلاميين الأمريكيين من أصول أفريقية تقف وراء هذا الزعم، وترصد له ملايين الدولارات، وتستغل شهرتها لنشر هذه المزاعم.

الميمز

أظن أن الصورة لعبت دورًا مهمًا في مقاومة هذين الحدثين الذين رأى فيهما المصريون ما هو أبعد من مجرد اختلاف في وجهات النظر، وأن هناك خطرًا محدقًا بوجودهم نفسه، لأن الشجرة بلا جذور لا يمكن لها أن تعيش.
كما سنرى، اعتمدت الصور/الميمز[14] على مقارنة شكلية بين المصريين وبين الأفارقة



السود، باستخدام صور من على جدران المعابد وغيرها من الآثار لتبيان الاختلاف الشديد بين الملامح ودرجة اللون. استخدموا كذلك الصور التي تدل على المواقف التي كان يقف فيها الملك المصري القديم منتصرًا على الأفارقة السود وهم في حالة أسر أمامه. وهذه المواقف توضح الاختلاف البيِّن والتباين الواضح بين الثقافة المصرية القديمة وكل ما عداها من ثقافات آتية من الجنوب. استخدموا كذلك صورًا خاصة بـ«هارت» نفسه، حيث وُضعت فوقها علامة الرفض وعدم المرور، وسخروا من أقواله ومن ضلالاته. عدا عن بعض الصور الساخرة التي ترفض جملةً وتفصيلًا أن تكون مصر «الحيطة المايلة» لكل من لا أرض له.

الفوائد الجمة لإلغاء هذين الحدثين

لم يتوقع الكثيرون كل هذا الغضب لدى المصريين أمام هذين الحدثين. بل لم يتوقع أحد أن يلتف كل هؤلاء حول الهوية المصرية القديمة ويقومون بتصدير أسمائهم على تويتر مصحوبة بالكتابة المصرية القديمة، حيث اختار البعض الخط الهيروغليفي والبعض الآخر اختار الخط القبطي ذا الحروف اليونانية. كما أن كثيرًا من الحسابات على تويتر اختار أصحابها أسماء مصرية قديمة مثل نفرتيتي، أمنحتب، أحمس، رمسيس وغيرها.

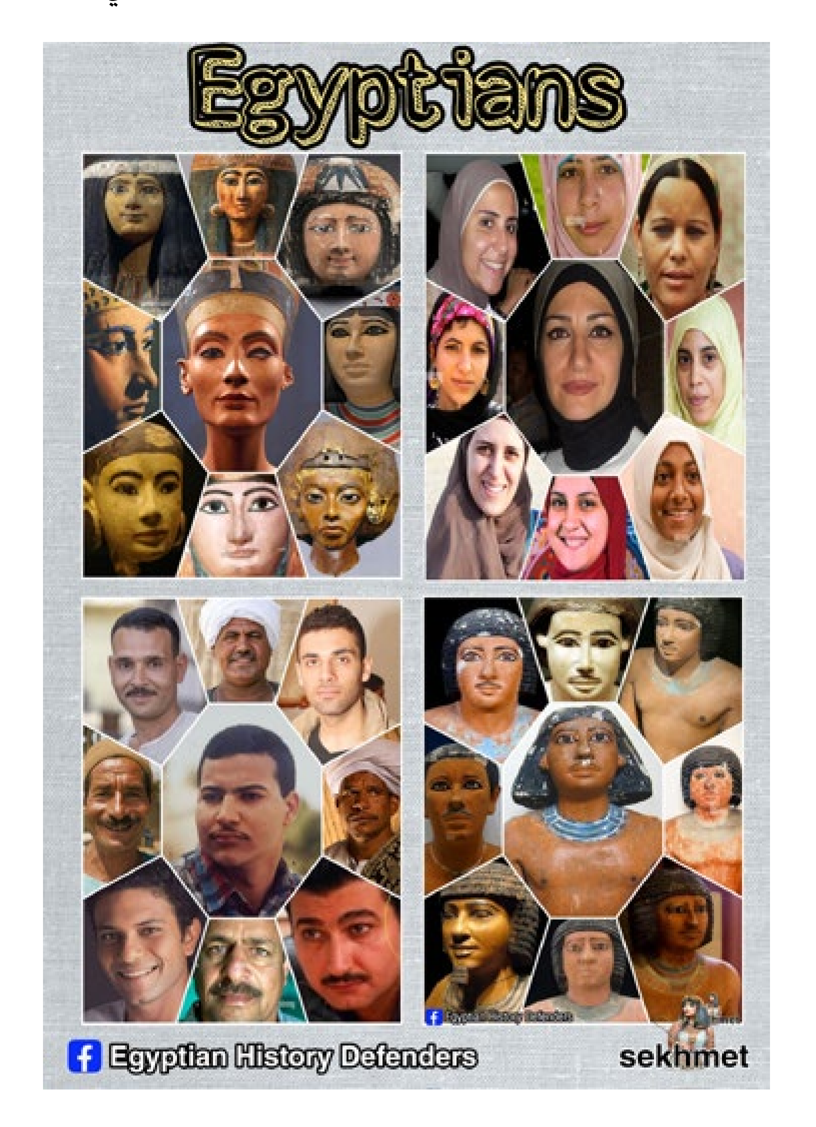
يمكن أن نُرجع الفضل إلى هذين الحدثين في لفت أنظار المصريين، ما بين مهتم وغير مهتمٍ أيضًا بالتاريخ القديم، إلى خُطورة المركزية الأفريقية على الهوية المصرية. وأن الأمر قد تعدَّى مجرد نشر أقاويل أو أكاذيب أو افتراضات لا يقوم عليها أي دليل. وبذلك يمكن لنا القول إن الأزمة قد يكون لها مردود إيجابي. كما أنها نبهت العالم إلى صوت المصريين. لا يجب الاستهانة بقوة المال الإعلامي والفني العابر للقارات. وبتغيير اتجاه هذا المال تجاه قضية ما من خلال الديمقراطية المباشرة هو نقلة نوعية، في رأيي، لرؤية العالم لنا. من الناحية الإحصائية، يمكن القول إن شهرة «هارت» قد ساهمت في ظهور التقارير الصحفية «المحايدة» وشبه «المحايدة» حول إلغاء حفله، مع عرض وجهة نظر المصريين فيها. بما يعني أن قوة الرأي العام وحدها قد حركت ديناصور الإعلام الثقيل، وجعلت له آذانًا للسمع وأقلامًا للكتابة. الفائدة الأخرى هي أن هذا لم يكن، هذه المرة، بإسهام النخبة التي أحيانًا ما كانت تقف بين صوت الناس والإعلام، باعتبارها المصفاة المهمة والرقابة الذاتية ومسؤولة إعادة الصياغة. في حالة مؤتمر أسوان وحفل «هارت» كان الأمر معكوسًا.

صوت الناس هو من قاد النخبة وليس العكس. وأتت مساهمات النخبة إما لاحقة أو تغيبت تمامًا عن المشهد.

خاتمة

لا يمكن الاستهانة بقوة منصة مثل تويتر في توجيه الرأي العام. هذه المنصة الموجودة على الإنترنت منذ يوليو 2006، والتي تعرضت مؤخرًا لتغيير في قيادتها بعد أن اشتراها «إيلون ماسك» Elon Musk في 2022(15). قد يكتب لها البقاء لسنوات عديدة وقد تختفي قريبًا، يصعب التكهن بذلك. ولكن ما أظن أنه سيحدث هو أن منصة تويتر ستبقى، سواء ظلت تلك المنصة صاحبة الطائر الأزرق أو تحولت إلى اسم آخر أو ظهر شبيه لها. إن التفاعل على تويتر يتم بسرعة وبشكل يومي بل لحظي وفي دقائق. يمكنك أن تجمع أكبر عدد ممكن من الناس حول قضية معينة في خلال يوم واحد بحيث تجعل منها (ترند)، مما يعني لفت الأنظار إليها لمدة طويلة. بالنسبة لإلغاء المؤتمر والحفل، ربما يدخل هذان الحدثان التاريخ، ولا يعود أحد يهتم بالحديث عنهما، ولكن بالتأكيد فإن الموضوع المشترك بينهما، وهو موضوع المركزية الأفريقية، سيظل موضوعًا ساخنًا على ساحات تويتر. فهناك مجموعات وحسابات مهتمة بالتاريخ المصري القديم وبالهوية القومية المصرية، ستضمن استمرار الحوار والجدل حول هذا الموضوع.

والتغريدات القصيرة، رغم التعديلات الأخيرة التي سمحت بتغريدات طويلة بشروط معينة، ما زالت الشكل المفضل لدى الكثيرين الذين لا يملكون وقتًا ولا تركيزًا لمدة طويلة. كما أنها تسمح باستخدام الصور وغيرها من المواد السمعية والبصرية، بحيث يمكن أن تُقدم المعلومة من خلال فيديو لا يستمر لأكثر من دقيقة أو من خلال صورة وهاشتاج. هذه السهولة تجعل الأمر يبدو ممعنًا في البساطة، بحيث لا يُتصور تصديق أن الهاشتاج يمكن أن يكون سلاحًا في معارك ثقافية كبيرة، أو حتى معارك وجود وبقاء. وأنا أظن أن هذه السهولة هي سر



فعالية هذا السلاح. وتويتر ليس فريدًا من نوعه، ولكن له تاريخ في التأثير على الرأي العام. وكلنا نعرف كيف تم استخدامه للتأثير على عمليات التصويت على رئاسة الولايات المتحدة الأمريكية في عام 2016[16].

فيما يخص مصر وهويتها وتاريخها؛ هناك فرصة ذهبية أمامنا لتقديم المعلومة، بل والكتاب، مركزًا وملخصًا في عدة تغريدات، أو ما يُطلق عليه ثريد thread، تفيد الناس. مثل كتابات السيد الدمياطي sayedaldomiaty@، ومجهودات الصحوة القومية sahwaeg@ في تصحيح ونشر المفاهيم حول القومية المصرية، وتغريدات المدافعون عن التاريخ المصري EHD_Group @، وتغريدات المهندس محمد عبد الهادي Abdulhady333 @ الذي يقدم نتائج الأبحاث الجينية الخاصة بسلالات الشعوب والمهتم بعلم الآثار، وهذا الحساب لشاب متحمس لمصر ويقدمها من خلال رؤيته الخاصة KaNakht__ @، علاوة على الحساب الرسمي للمتحف المصري EgyptianMuseumC @، واسمحوا لي أن أضيف إليها محطتي على تويتر BooksNTawfik @ التي أسعى من خلالها إلى دعم القضايا التي أؤمن بها ○





الهوامش:

1– ديمقراطية أثينا القديمة كانت ديمقراطية مباشرة وكانت مقتصرة على المواطنين من الذكور فوق سن العشرين.

2– http://www.scielo.org.za/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2223-03862016000200006#:~:text=The%20abstract%20noun%20%22Afrocentricity%22%20dates,but%20aiming%20at%20global%20understanding.

3– https://egypt2.com/%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%AE%D8%A8%D8%A7%D8%B1/%D8%A3%D8%AE%D8%A8%D8%A7%D8%B1-%D9%85%D8%AD%D9%84%D9%8A%D8%A9/3-2/

4– "the dream is always to take over the master's house, not to dismantle it." Tejumola Olaniyan. Discussing Afrocentrism. Evanston, IL: Program of African Studies, Northwestern University, no. 3, pp. 4–5, 16, 1992

5– https://egypt2.com/%d8%aa%d9%82%d8%a7%d8%b1%d9%8a%d8%b1/2-625/

6– https://twitter.com/hashtag/%D9%88%D9%82%D9%81_%D9%85%D8%A4%D8%AA%D9%85%D8%B1_%D8%A3%D8%B3%D9%88%D8%A7%D9%86?src=hashtag_click

7– https://www.journaldemontreal.com/2023/02/24/proces-saad-lamjarred-la-star-marocaine-conteste-une-derniere-fois-tout-viol

8– مثال على فعالية أحد هاشتاجات تويتر باللغة الإنجليزية:

https://twitter.com/search?q=%23kevinhart_is_not_welcome_in_egypt&src=typed_query

وهذا هاشتاج آخر باللغة العربية:

https://twitter.com/hashtag/%D8%A7%D9%84%D8%BA%D8%A7%D8%A1_%D8%AD%D9%81%D9%84_%D9%83%D9%8A%D9%81%D9%86_%D9%87%D8%A7%D8%B1%D8%AA?src=hashtag_click

9– https://al-ain.com/article/canceling-kevin-hart-concert-egypt

10– هذا أحد تقارير البنك الدولي عن تلك المنطقة:

https://data.worldbank.org/country/ZG

11– https://www.britannica.com/event/Afrocentrism

https://en.wikipedia.org/wiki/Afrocentrism

12– انظر البحث التالي على سبيل الاسترشاد:

Sesanti, Simphiwe. (2018). Teaching ancient Egyptian philosophy (ethics) and history: Fulfilling a quest for a decolonised and Afrocentric education. Educational Research for Social Change, 7(spe), 1-15. https://dx.doi.org/10.17159/2221-4070/2018/v7i0a1

13– من ترجمتي - المصدر:

https://newlinesmag.com/spotlight/kevin-harts-tour-in-cairo-sparks-debate-on-afrocentrism-and-the-pharaohs/

14– الصور كلها مأخوذة من تويتر وكثير منها يحمل علامة صانعوها.

15– https://www.britannica.com/topic/Twitter

16– https://cepr.org/voxeu/columns/how-twitter-affected-2016-presidential-election#:~:text=In%202016%2C%20however%2C%20Twitter%20became,Trump%20in%20the%20presidential%20election.

ظاهرة المؤثرين كبديل عن قادة الرأي التقليديين



سارة أبو ريا

تسيطر التكنولوجيا في العصر الحالي على جميع مناحي الحياة حيث لا يستطيع الفرد أن يستغنى عن وسائل التواصل الإجتماعي، وأن يمر يومه دون النظر في هاتفه الذكي للاضطلاع على ما يحدث حوله أو الحديث مع الأصدقاء أو التعرف على أشخاص جدد. لقد أتاحت التكنولوجيا سبل جديدة للحياة، اعتبرها البعض في باديَ الأمر رفاهية، ولكنها الآن أصبحت ضرورة من الضروريات بالرغم من التحديات التي يواجهها الجميع. علاوة على اتجاه الإعلام التقليدي إلى استخدام التكنولوجيا لمواكبة العصر، بالإضافة إلى تجديد دمائه بالاستعانة بما يُعرف بالمؤثرين الذين يحتلون التطبيقات المختلفة. ومن الجدير بالذكر أن هؤلاء المؤثرين لهم تأثير بالغ على قطاع كبير من المجتمع، فمن خلالهم يتم توجيه الأفراد بسبب حالة التفاعل الدائم بين الطرفين.

في باديَ الأمر لم يكن لفظ «مؤثر» مألوفًا بل كان غريبًا ويثير الدهشة، حتى أصبح اليوم معتادًا لدى كثيرين من مختلف الفئات العمرية بالرغم من عدم معرفة معناه على وجه التحديد. ومن خلال انتشار الظاهرة يتبين لنا أن **المؤثر هو الشخص الذي يستطيع التأثير على فرد أو جماعة عبر التطبيقات والوسائل المتاحة والمختلفة**، وذلك عن طريق طرح موضوعات واتجاهات تجعل من يتابعه يتفاعل معه ويتأثر بكلامه. ويجب أن تتوافر عدة صفات في المؤثر، منها على سبيل المثال لا الحصر، تحديد الفئة المستهدفة للموضوعات المختارة، وذلك لضمان الحصول على أكبر قدر من التفاعلات، والقدرة على تبسيط الموضوعات، وإنشاء فيديوهات بشكل جذاب وفي مدة زمنية قصيرة حتى لا يشعر المتابع بالملل. كما أن هناك بعض المؤثرين الذين يستغلون موهبتهم أو خبرتهم العملية أو الحياتية لضمان الانتشار السريع.

لم يكن الأمر وليد الصدفة بل حدث على مراحل، لعل أهمها المرحلة الأولى والتي تتمثل في ثورات الربيع العربي التي شهدتها المنطقة العربية، حيث كان لها اليد العليا في العديد من التغييرات على جميع المستويات. لقد كان استخدام تطبيقات الفيس بوك وتويتر مقصورًا على التعارف وتكوين دوائر اجتماعية أو كتابة منشورات في نطاق محدود. ولكن عندما أتت رياح الثورات، حدث تغيير شامل نحو تطبيقات التواصل الاجتماعي، حيث أنكر الإعلام التقليدي حالة

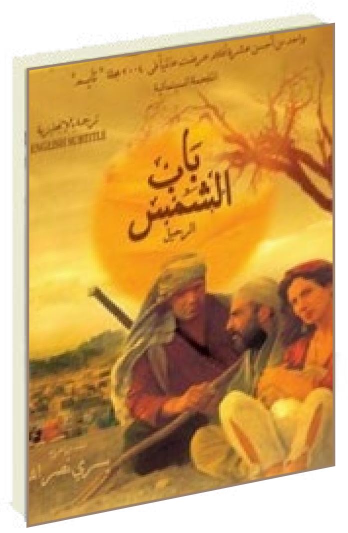
الغليان والاحتجاج الموجودة في الشارع العربي، بالإضافة إلى سياسة التعتيم. لذلك كان المنفذ الوحيد أمام الناس –حينها– هو نشر ما يحدث دون تردد أو خوف، وخصوصًا أنه لا يمكن حذف أو قص ما يتم نشره. ومن ثم كان الخيار الوحيد أمام صانعي القرار هو قطع الإنترنت عن البلاد، مما ترتب عليه انهيار الإعلام التقليدي، وانعدام ثقة الجماهير فيه خلال هذه الأيام.

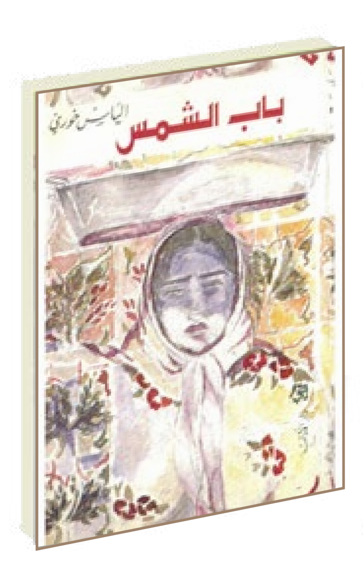
ربما يعتبر البعض أن الإعلام التقليدي –من قنوات التليفزيون التابعة لنظام الحكم أو الصحف القومية– ضحايا للموقف السياسي العصيب الذي شهدته البلاد خلال الثورات، وربما يكون أيضًا شريكًا صامتًا على الانتهاكات التي تعرضت لها الشعوب لفترات طويلة، سواء بالتمجيد للأنظمة أو التابعين لها. لذا، فقد وجد الكثيرون في وسائل التواصل الاجتماعي ملاذًا آمنًا يستطيعون من خلالها الانتقاد وممارسة حرية الرأي دون تقييد أو رقابة. ومع عدم وضع قوانين أو أعراف تحول المشهد إلى حالة من العبث، حيث أصبح لكل فرد رأي، كما أن هذا الرأي صحيح لا يقبل النقد أو النقاش. قد يعتبر البعض أن هذا الحراك الديمقراطي إيجابي بشكل ما، حيث تحققت الحرية المنشودة التي كانت تناضل من أجلها الشعوب لفترات طويلة، بينما إذا نظرنا إلى الوضع بنظرة ثاقبة بعد مرور فترة إلى حد ما طويلة، سنجد أن تداعيات ما حدث خطيرة.

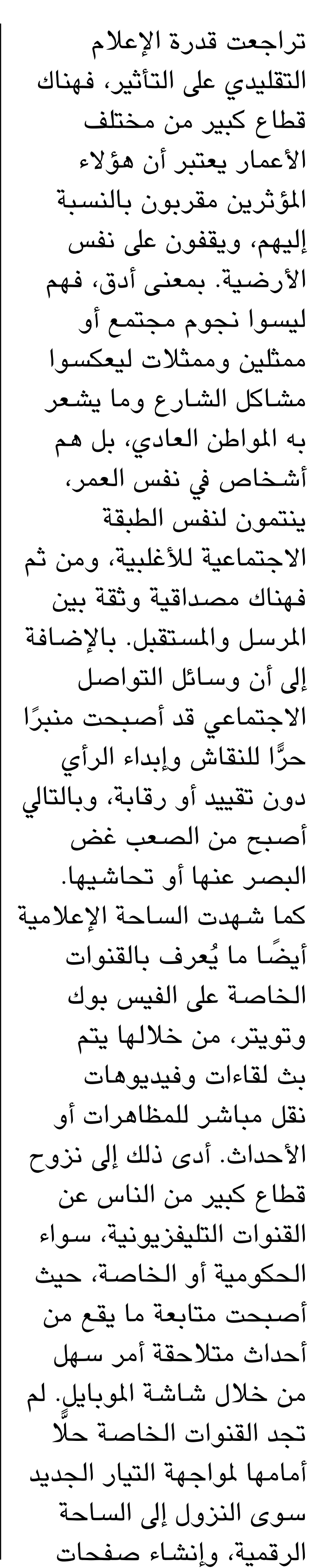
لقد انقلبت الأوضاع رأسًا على عقب، حيث انتشر المؤثرون –وبالأخص من السياسيين– في المرحلة التي تلت تنحي نظام مبارك على جميع المنصات الإخبارية ووسائل التواصل الاجتماعي، حيث ظهر مصطلح جديد ألا وهو «اليوتيوبر» في المجتمع المصري وقتها. كما حاول الإعلام التقليدي التشبث بحبال الأمل في استعادة المكانة البارزة التي كان يتمتع بها سابقًا، وذلك من خلال استضافة اليوتيوبرز، وإتاحة مساحات لهم.

كل هذا أدى إلى حالة من التخبط، حيث اختفى المثقفون وأصحاب الخبرات السياسية والمفكرون، ليخرج علينا يوميًّا شباب يتميز الأغلبية منهم بالضحالة في الفكر، وصعوبة التعبير عن أفكارهم، بل تعدى الأمر ذلك ووصل إلى أن عدم التمتع بآداب الحديث واللباقة هو ما يميز هذه الفئة. وما أدى إلى تعقد الموقف هو سطوع نجم هؤلاء في الشأن السياسي بسبب الحضور الشعبي الذي يحظون به، وتفاعل المتابعين معم بشكل مباشر من خلال كتابة التعليقات للتعبير عن وجهات النظر المختلفة، دون الحاجة إلى حضور ندوات أو نقاشات، مما أدى إلى فرض حضورهم في تشكيل الرأي العام حول القضايا المشتعلة.

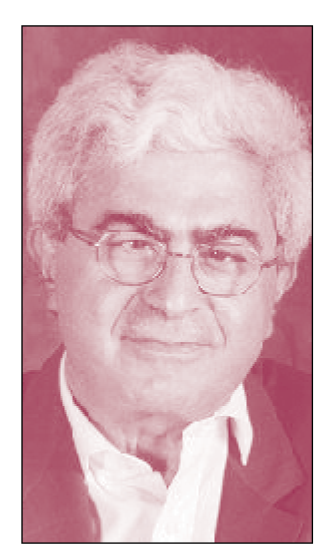
لقد أدى هذا التحول إلى ظهور قادة رأي افتراضيين، لديهم يد في الحراك الشعبي تجاه أي قضية، حيث







تراجعت قدرة الإعلام التقليدي على التأثير، فهناك قطاع كبير من مختلف الأعمار يعتبر أن هؤلاء المؤثرين مقربون بالنسبة إليهم، ويقفون على نفس الأرضية. بمعنى أدق، فهم ليسوا نجوم مجتمع أو ممثلين وممثلات ليعكسوا مشاكل الشارع وما يشعر به المواطن العادي، بل هم أشخاص في نفس العمر، ينتمون لنفس الطبقة الاجتماعية للأغلبية، ومن ثم فهناك مصداقية وثقة بين المرسل والمستقبل. بالإضافة إلى أن وسائل التواصل الاجتماعي قد أصبحت منبرًا حرًّا للنقاش وإبداء الرأي دون تقييد أو رقابة، وبالتالي أصبح من الصعب غض البصر عنها أو تحاشيها. كما شهدت الساحة الإعلامية أيضًا ما يُعرف بالقنوات الخاصة على الفيس بوك وتويتر، من خلالها يتم بث لقاءات وفيديوهات نقل مباشر للمظاهرات أو الأحداث. أدى ذلك إلى نزوح قطاع كبير من الناس عن القنوات التليفزيونية، سواء الحكومية أو الخاصة، حيث أصبحت متابعة ما يقع من أحداث متلاحقة أمر سهل من خلال شاشة الموبايل. لم تجد القنوات الخاصة حلًّا أمامها لمواجهة التيار الجديد سوى النزول إلى الساحة الرقمية، وإنشاء صفحات



إلياس خوري



بول لازارسفيلد

شريف نافع

باسمها تستطيع من خلالها بث أو تحميل الفيديوهات التي تتمتع بملكيتها. كل هذا حدث بوتيرة سريعة منذ عام 2011، بينما خفتت أضواء الإعلام التقليدي عن اللحاق بالقطار السريع، مما جعله يجلس وحيدًا في أغوار المبنى العتيق.

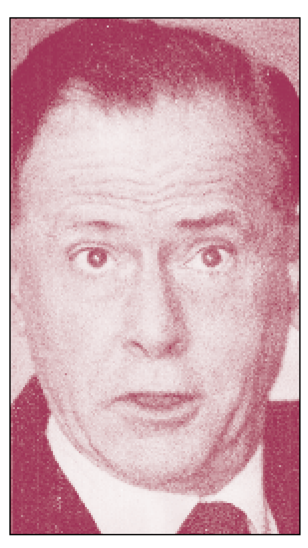
من جهة أخرى، فقد تأثر الرأي العام بشكل مباشر بالتحولات السريعة التي شهدتها الساحة المصرية، بالإضافة إلى الموقف العصيب الذي كانت تمر به البلاد، والمنعطفات التي واجهتها من اعتصامات واحتجاجات وتغييرات للرموز السياسية بشكل متلاحق. وبالتالي أصبح الفرد محط أنظار الجميع، وهو الكارت الرابح لأي اتجاه سياسي، الذي لولاه لما ضمن وجوده على أرض الواقع، حيث يساهم الفرد في تكوين الرأي العام حسب قناعاته ومبادئه ورؤيته الخاصة، مما له بالغ التأثير على القضايا المطروحة. كما ساهمت وسائل التواصل الاجتماعي والإعلام التقليدية في تشكيل الوعي داخل المجتمع –بغض النظر عن الاتجاه الذي يتبناه كل طرف– ليشعر الأفراد في نهاية المطاف بأنهم من اتخذوا القرار بأنفسهم. ترتب على ذلك –طبقًا لما يسميه مالكوهان– عصر «الدوائر الإلكترونية، والتي تتمثل في التليفزيون والسينما والعقول الإلكترونية التي تشكل بدورها الحضارة

في القرن العشرين»[1].
ويرى ماكلوهان أن وسائل الاتصال الجديدة حولت العالم لقرية عالمية، تتصل في إطارها جميع دول العالم، مما يترتب عليه أن المجتمعات لن تكون منعزلة بأي شكل من الأشكال أو القيود. هذا يؤدى إلى التفاعل والمشاركة ومتابعة ما يحدث في باقى أنحاء العالم، سواء من تطورات أو كوارث أو حروب، حيث انتصرت التكنولوجيا على حواجز الزمان والمسافة.
لذا، يعتقد ماكلوهان أنه مع تطور المجتمعات من الثقافة الشفهية إلى اللغة المكتوبة ثم إلى الثقافة الإلكترونية، أصبح العالم أشبه ببناء قرية عالمية تتشابه فيها احتياجات ومتطلبات الناس، بالإضافة إلى قدرة وسائل الإعلام على تشكيل الوعي الفكري الموحد في أنحاء العالم.
وهذا ما تجلى في ثورات الربيع العربي، حيث انطلقت الشرارة الأولى من تونس ثم انتشرت إلى باقى الدول العربية.
المرحلة الثانية تكمن في صعود صحف جديدة على الساحة، والتي تتميز بأنها ورقية ورقمية، بالإضافة إلى أنها تحتوي على قناة إخبارية على وسائل التواصل الاجتماعي. يمكن اعتبار هذه الصحف الوجه الجديد من صحف ما قبل ثورات الربيع العربي، حيث تسير على نفس دربها، ولكن بطريقة تواكب متطلبات العصر الحالي. علاوة على ظهور القنوات الفضائية الجديدة، بسياسية إعلامية تناسب ما يحدث على أرض الواقع، ولكن هدفها الأول هو احتواء الشارع، وذلك إما عن طريق مذيعين شباب، أو عرض جميع وجهات النظر مع إحكام للأمور. بالإضافة إلى تطوير بعض المحطات الإذاعية من نفسها، وبالأخص الغنائية والترفيهية، حيث إن بعضها لديه قنوات تليفزيونية بجانب الراديو. كل هذا أدى –في النهاية– إلى توازن نسبي في الحياة السياسية والاجتماعية، بعد أن كانت الأوضاع في كفة الفوضى وحدها. وهذا يأخذنا إلى نقطة هامة؛ ألا وهى كيفية استغلال الوسيط في نقل أفكار بعينها إلى الأفراد. لقد أشار مارشال ماكلوهان إلى أن الوسيلة هى الرسالة، حيث «ينشغل الكثيرون في تفسير الرسالة ويهملون الوسيط الذي سوف يتم عن طريقه نقل الرسالة»[2]. ويستطرد عبد الرزاق الدليمي في الشرح عن طريق طرح مثال بين رواية «باب الشمس» للكاتب إلياس خوري، والفيلم «باب الشمس» الذي أخرجه يسري نصر الله، حيث إن هناك اختلافات بين الرواية والفيلم، وإن الانتقاد في هذا الصدد ليس جائزًا، لأن الكتاب لا يمكن أن يصبح فيلمًا والفيلم ليس له أن يصبح كتابًا، فكل وسيط له مزاياه وبيئته المختلفة تمامًا عن الأخرى.
المرحلة الثالثة تتضمن تغييرات شاملة في مفهوم الإعلام، حيث أصبح لأي شخص يحمل موبايل إذاعة بث مباشر عن أى أحداث يقابلها خلال يومه العادي. ومن ثم أصبحت الكلمة القوية ملك الشارع، فقد أصبحت السرعة في نقل الحوادث والجرائم سمة من سمات هذا العصر، وهو ما يُعرف بـ«صحافة الشارع». هذا بالإضافة إلى شباب التيك توك، وإقامة التحديات التي راح ضحيتها الكثير بسبب بعدها عن المنطق والعقل من أجل الحصول على أكبر عدد من المشاهدات والمتابعين. من ناحية أخرى، استطاع بعض المؤثرين –مع الهدوء النسبي في الشارع السياسي– أن يغيروا من جلودهم ويتجهوا إلى تقديم خدمات إعلانية لبعض المنتجات من خلال المنصات المختلفة. ويشير دكتور شريف نافع إلى التحديات التي يواجهها

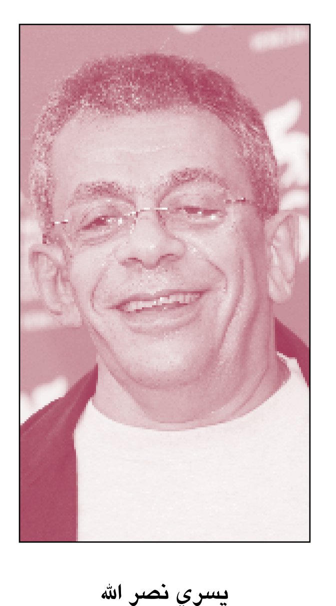
المعلنون، والتي تتمثل في تزايد تكاليف الإعلان عبر وسائل الإعلام التقليدية، وتراجع إقبال المستهلكين عن متابعة المحتوى الإعلاني، بالإضافة إلى ارتفاع تكلفة الاستعانة بالمشاهير، حيث «دفعت هذه الأسباب الشركات نحو الاعتماد على طرق بديلة للإعلان، اعتمادًا على الانتشار الواسع لمواقع التواصل الاجتماعي وتزايد أعداد مستخدميها، ومن ثم سعى المعلنون للاستفادة من الأشخاص المؤثرين على هذه المنصات الإلكترونية لتحقيق أهدافهم فيما يخص السلع والخدمات المختلفة»[3]، وغالبًا ما يلقى ما يتم عرضه على وسائل التواصل الاجتماعي المختلفة التفاعل والإعجاب من قبل المتابعين. يلقي عبد الرزاق الدليمي الضوء على أول دراسة علمية اجتماعية لتأثير الحملات الدعائية، بعنوان «اختيار الجماهير» سنة 1940 خلال الانتخابات الرئاسية للولايات المتحدة، بين الديمقراطي فرانكلين روزيفيلت والجمهوري وينديل، وذلك من خلال فريق من الباحثين تحت قيادة بول لازارسفيلد حتى يتمكنوا من معرفة: كيف يقرر الناخبون لأى المرشحين سوف يضعون أصواتهم. يشير الدليمي إلى أن لازارسفيلد قد وجد



عبد الرزاق الدليمي



مارشال ماكلوهان



يسري نصر الله

أن الأشخاص الذين كان لديهم اهتمام كبيرٍ في الحملة الانتخابية والَّذين أعطوا اهتمامهم للتغطية الإعلامية لها، كانوا الأقل تأثرًا في الحملة، حيث يرجع ذلك إلى أنهم قد قرروا مسبقًا أي المرشحين الذي يدعمون حتى من قبل بداية الحملة. فى المقابل فإن الناخبين الذين قرروا الانتخاب في آخر دقيقة؛ كانوا يلجؤون للأصدقاء والجيران الذين يتابعون الحملة في تحريهم عن المرشحين أكثر من وسائل الإعلام ذاتها. ويوضح دليمي بأنهم كانوا يلجؤون للأشخاص الذين يعرفونهم ممن كانوا على إطلاع بالحملة والذين يثقون بهم، هؤلاء هم من أسماهم لازارسفيلد بـ«قادة الرأي»[4]. وقد تطورت علاقة قادة الرأي بالمنصات الإلكترونية، فهي علاقة تعتمد على مصلحة مشتركة، ألا وهى صناعة محتوى يجذب المشاهدين لتحقيق الربح المادي وتسويق للأفكار والاتجاهات والقضايا التي تمس المجتمع. كما يشير لازارسفيلد إلى أن المعلومات تتدفق على خطوتين، الخطوة الأولى من وسائل الإعلام إلى قادة الرأي، والخطوة الثانية من قادة الرأي إلى الأفراد الذين يتابعون وسائل الإعلام لمعرفة معلومات أكثر عن القضايا التي تشغل المجتمع، مما يجعل الناس تستشيرهم في قضاياهم والإلمام بآرائهم.

إن الوسائل الإعلامية السائدة في عصرنا هى ما تشكل الوعي داخل المجتمعات، بغض النظر عن المحتوى الذي يتم عرضه أو تسويقه. فلاشك أن الوسيلة هى المتحكم الرئيسي في نشاط الفرد وعلاقته بالآخرين والمجتمع الذي يعيش فيه. وقد ابتكر ماكلوهان مصطلحات «الوسائل الباردة والوسائل الساخنة»، وذلك لوصف بناء وسيلة الاتصال أو التجربة التى يتم نقلها، حيث يعتمد على التخيل الذي يعتبر محور فكرته عن الساخن والبارد. فالوسيلة الساخنة «هى الوسيلة التي لا تحافظ على استخدام التوازن في الحواس، أو الوسيلة التى تقدم المعنى مصطنعًا وجاهزًا prefabricated، مما يقلل من احتياج الفرد للخيال. أما الباردة فهى التي تحافظ على التوازن وتثير خيال الفرد باستمرار»[5]. بمعنى إنه يصنف الوسائل المطبوعة والراديو على أنها وسائل ساخنة، بينما يرى أن السينما والتليفزيون من الوسائل الباردة، حيث يحتاج المشاهدون إلى ممارسة جهد كبير في عملية التخيُّل. وسواء كانت الوسيلة باردة أو ساخنة فغايتها الرئيسية هى طرح قضايا بعينها أمام المجتمع، وعلى الأفراد التفاعل معها. لقد شهدت وسائل الإعلام العديد من التحولات، حيث انتقلت من الشفهية إلى الثقافة المكتوبة، ثم انطلقت نحو الثقافة الإلكترونية التى تكسر جميع الحواجز والقيود. لقد كان تأثير قادة الرأي في الماضى يقتصر على الخطابات والندوات والنقاشات بين الأفراد، بينما اليوم فقد تعددت المنابر والمنصات الإعلامية ليتم عرض وطرح الآراء والتوجهات المختلفة، ليس فقط داخل مجتمع بعينه، بل بشكل أوسع يشمل جميع أنحاء العالم من خلال فيديو قصير لا يتعدى بضعة دقائق. لقد أصبح قادة الرأي اليوم أو قادة الفكر يحصلون على تغطية أكبر من غيرهم بسبب تميزهم في الاختصاصات التي يتداولونها، بالإضافة إلى الشعبية التي يحظون بها بسبب عدد المتابعين والمشاهدات، مما يعزز من وضعهم داخل المجتمع ○

الهوامش:

1- فؤاد بداني، حتمية ماكلوهان لفهم قيمية عزي عبد الرحمان، مجلة الدراسات والبحوث الاجتماعية، جامعة الوادي، العدد 4، جانفي 2014، ص117.

2- عبد الرزاق الدليمي، نظريات الاتصال في القرن الحادي والعشرين، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان 2010، ص296.

3- شريف نافع، استخدام المؤثرين على مواقع التواصل الاجتماعي في الحملات الإعلانية، المجلة العلمية لبحوث الصحافة، العدد الثامن عشر، يوليو- ديسمبر 2019، ص137.

4- عبد الرزاق الدليمي، المرجع السابق، ص24- 25.

5- حسن مكاوى وليلي السيد، الاتصال ونظرياته المعاصرة، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1998، ص277.

الاتجاه ناحية الإعلام البديل.. الإعلام الرياضي على يوتيوب نموذجًا”



سمير درويش

إن تطوير وتسريع وكثافة استخدام شبكة الإنترنت حول العالم، وفَّر بديلًا مهمًّا في كثير من المجالات عن تلك الأساليب التقليدية التي كان يتبعها الناس قبل الإنترنت، فسهولة الاتصال والتواصل وإمكانية إرسال الملفات بأحجام كبيرة في لحظة واحدة، جعل أصحاب الأعمال يستغنون عن موظفين روتينيين كثر، وقلل التكلفة، كما أن الناس باتوا قادرين على متابعة الأخبار وقت حدوثها، بدقة أكبر، حيث يتم بثها مباشرة بالصوت والصورة من مواقع الأحداث باستخدام الهاتف الشخصي، الذي يحمله غالبية الناس أينما يذهبون، وليس شرطًا أن يكون الهاتف الشخصي غاليًا، فكل الهواتف تستطيع الآن أن تفعل هذا، ناهيك عن أن اجتماعات مهمة لإدرات الشركات والنوادي والمصانع يمكن أن تحدث دون الخروج من البيت عن طريق التطبيقات التي تقدم خدمة التواصل لمجموعة من الأشخاص، وهو ما يقلل الازدحام في الشوارع..

لكن الثورة الحقيقية التي وفرها الإنترنت –في رأيي– كانت في مجال الإعلام، فسهولة إعداد فيديوهات احترافية، وغير احترافية، بكاميرا الهاتف، وسهولة بثها من خلال موقع يوتيوب، وسهولة الخروج في بث مباشر على مواقع مثل فيس بوك وإنستجرام، أعطى فرصة كبيرة لتشكيل إعلام موازٍ للإعلام الرسمي، وصنع نجومًا في المجالات المختلفة: السياسة والاقتصاد والرياضة والطبخ والإيتيكيت والتقنيات والتكنولوجيا والفكاهة.. إلخ، لم تشكل هذه البرامج وهؤلاء النجوم منافسة للقنوات التي تبث عبر التليفزيون فقط، بل إنها تصدرت المشهد الإعلامي، وجذبت المشاهدين بنسبة كبيرة جدًّا، فحسب إحصائية نشرت في 2022 فإن عدد مستخدمي اليوتيوب في الشهر مليار و900 مليون مستخدم، ويجذب يوتيوب أكثر من ثلث مستخدمي الإنترنت حول العالم، وفي كل دقيقة واحدة يتم رفع أكثر من 400 ساعة من المقاطع عالية الجودة على يوتيوب[1]. وكما صاغه (هاورد رينجهولد Howard Rhinghold) في كتابه المجتمعات الافتراضية، أنه عبارة عن جماعات تشكَّلت من

أماكن متفرقة من أنحاء العالم، تتقابل وتتواصل فيما بينها عبر شاشات الكمبيوتر[2].

لكي ندرك أهمية وجود هذه البرامج البديلة واستحواذها على نسب المشاهدة مقارنة بالإعلام التقليدي، يجب أن نذكر بعض الأرقام، فبرنامج «الدحيح» الذي يقدمه أحمد الغندور تصل مشاهداته إلى 3 مليون مشاهدة، وهو برنامج علمي يقدم معلومات في موضوعات مختلفة ويُبَثُّ مرتين كل أسبوع، وبرنامج عبد اللّه الشريف الذي يُبَثُّ مرة واحدة أسبوعيًّا تصل مشاهداته إلى 4 ملايين، وبرنامج «دوار العمدة» الذي يقدمه الصحفي عماد البحيري المقيم في تركيا –وليس له موعد ثابت، لكنه شبه يومي–، تزيد مشاهداته في بعض الحلقات عن 350 ألف مشاهدة، أما البرنامج الساخر «جو شو» الذي يقدمه يوسف حسين على التليفزيون العربي، فتصل مشاهداته إلى ما يقارب الـ4 مليون، غير مشاهدات التليفزيون، مع العلم أن هذه مشاهدات موقع يوتيوب فقط، حيث إن معظم تلك البرامج تُبث عبر الصفحات الشخصية على فيس بوك وتويتر ومواقع أخرى، وتحصد مشاهدات أوسع، كما أن الفيديوهات المقطَّعة المأخوذة من المحتوى الأصلي، والتي تدور حول موضوع واحد، في الغالب تكون مشاهداتها أعلى نظرًا لطبيعة جماهير السوشيال ميديا التي تحب المختصرات، وفي المجمل فإن مجموع المشاهدات للبرنامج الواحد يصل إلى عدة أضعاف هذه الأرقام.

هذه الأرقام الضخمة تقابلها أرقام هزيلة لبرامج الإعلام الرسمي ومختصراته، فالإعلاميون المشهورون في برامج (التوك شو) في مصر يسجلون مشاهدات منخفضة جدًّا على المختصرات التي تبثها القنوات التي يعملون بها على قنواتها في يوتيوب، فإن أخذنا للإعلامي أحمد موسى –أحد أشهر من تعتمد عليهم السلطة في توصيل وجهة نظرها للجمهور المصري– عينة من آخر فيديوهات بُثَّت له على قناة «صدى البلد» على يوتيوب، وقت كتابة هذا المقال، سنجدها تتراوح بين ألف وألفي مشاهدة، بل إن بعضها لا يشاهدة سوى بضع مئات[3]، والحال لا يختلف بالنسبة للإعلامي نشأت الديهي الذي يبثُّ

٤ الجريدة الرسمية – العدد ٢٥ (مكرر) فى ٢١ يونية سنة ٢٠٢٠

(المادة الثانية)

يُضاف إلى الفقرة الأولى من المادة الأولى من القانون رقم ١٤٧ لسنة ١٩٨٤ المشار إليه ، ثمانية بنود جديدة بأرقام : (٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨) نصوصها الآتية :

بند (٢١) :

٢١ – عقود شراء أو بيع أو إعارة أو تجديد أو غيرها من عقود اللاعبين الرياضيين مصريين أو أجانب ، وعقود الأجهزة الفنية والإدارية والمديرين الفنيين مصريين أو أجانب ، لأى لعبة رياضية ، وذلك بواقع ما يأتى :

مقدار الرسم	القيمة السنوية للعقود
(٣٪)	مليون جنيه أو أقل .
(٤,٥٪)	أكثر من مليون جنيه وحتى مليونى جنيه .
(٦٪)	أكثر من مليونى جنيه وحتى ٣ ملايين جنيه .
(٧,٥٪)	أكثر من ٣ ملايين جنيه وحتى ٥ ملايين جنيه .
(٩٪)	أكثر من ٥ ملايين جنيه وحتى ١٠ ملايين جنيه .
(١٠٪)	أكثر من ١٠ ملايين جنيه .

وعلى اتحاد اللعبة الرياضية المختص قبل توثيق أى عقد من تلك العقود تحصيل هذا الرسم وتوريده إلى مصلحة الضرائب المصرية .

قانون الرياضة الجديد في جريدة الوقائع المصرية

المختصرات على قناة باسمه على موقع يوتيوب[4]، ولا تختلف مشاهدات برنامج «الحكاية» الذي يقدمه عمرو أديب على قناة mbc مصر السعودية، بالرغم من أنه «الإعلامي الأول» كما يقولون، فأرقامه لا تختلف عن زميليه، إلا أن بعض المقاطع تسجل عدة آلاف من المشاهدات، وهي مقاطع استثنائية وقليلة جدًّا، وذات محتوى معارض يخص الضيف غالبًا.

هذا هو المشهد الإعلامي الحالي، وهؤلاء هم رموزه، سواء الإعلام الرسمي في القنوات الفضائية أو الإعلام غير الرسمي على موقع يوتيوب، والغلبة فيه بشكل كاسح للإعلام غير الرسمي.. هذا طبعًا في ظل تغييب متعمد لإعلاميين على درجة عالية من الاحترافية والقبول، مثل يسري فودة وريم ماجد ودينا عبد الرحمن ومحمود سعد.

في هذا المقال سأعرض أربعة نماذج ليوتيوبرز مصريين في المجال الرياضي، كرة القدم على وجه الخصوص، مع العلم أن الانطباعات التي سأكتبها عنهم ناتجة عن مشاهدة (كثيفة) لفترات طويلة، سجلت خلالها انطباعاتي، وحاولت أن أكوِّن فكرة عن الاتجاهات والأهداف، وقد تواصلت شخصيًّا







أحمد دياب — سعد شلبي — عبد العزيز بن باز

مع بعضهم، وأنا من قبل ومن بعد أكن للجميع بالغ الاحترام، وما سوف أقوله هنا هو محض تقدير شخصي (قد) يكون مصيبًا، وملاحظاتي لا تتعرض للأشخاص وقيمهم، ولا تنال من تقديري لهم جميعًا.

الإعلام الرياضي وكرة القدم

أولًا عليَّ أن أجيب عن سؤال مهم، هو: لماذا اخترت فيديوهات وبرامج كرة القدم وليس الفيديوهات السياسية مثلًا؟ الحقيقة أن هناك عدة أسباب وراء هذا الاختيار سأثبت بعضها:

1- أن كرة القدم هي اللعبة الشعبية الأولى في العالم، وفي مصر بالطبع، وأن كثيرين ممن لا يهتمون بالشأن العام في السياسة والاقتصاد، مفتونون بتشجيع كرة القدم ومتابعة برامجها الرسمية وغير الرسمية على السواء.

2- أن جمهور الكرة متعصب بطبعه، فنسبة قليلة جدًّا من المشجعين تتقبل الخسارة في المباريات، وبالتالي تتقبل النقد والأخبار غير الجيدة التي تخص فريقها، الغالبية الكاسحة من مشاهدي هذه البرامج متحفزون، ولا يرضون بغير ما يوافق هواهم.

3- أن التحرر من القواعد

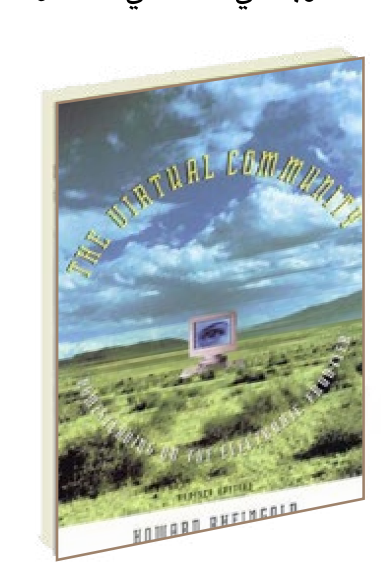
التي تضعها (الأجهزة) على القنوات الرسمية التي ليست بعيدة عن إشرافها المباشر، يجعل اليوتيوبرز متحررين أكثر فيما يتعلق بالسجال بين إعلاميي الناديين الكبيرين من حيث الشعبية في مصر: الأهلي والزمالك، وهذا السجال هو ما يبحث عنه مشاهد الكرة، وليس الحديث المتوازن المحسوب أمنيًّا.

في هذه النقطة تحديدًا لا يفوتني ذكر أن جمهور النادي الأهلي يكتسح (جميع) الاستفتاءات على الإنترنت، وبنسب عالية جدًّا تتراوح بين 80 و90٪، وهذا يؤكد ما ذكره د.سعد شلبي خبير التسويق والاستثمار الرياضي في 18/ 11/ 2017 لموقع 360 sport –قبل أن يصبح المدير التنفيذي للنادي الأهلي– "أن نسبة مشجعي الأهلي بين جماهير الكرة المصرية تصل إلى 72٪"، فـ"بحسب إحصاء أجرته مؤسسة]بصيرة[المتخصصة في استطلاعات الرأي، فإن 79٪ من الشعب المصري هم مشجعون لكرة القدم ويتابعونها، ومن بين الـ 79٪ من الجماهير المصرية، ما يقرب من 58٪ مشجع ينتمون للنادي الأهلي، بينما تمثل النسبة المتبقية باقي الأندية"[5]. يقصد 58 من الـ79، وهو ما يوازي 72٪ من إجمالي المشجعين كما ذكر.

والمقصود هنا من ذكر هذه الإحصائية شيئان:

الأول: أن هذه النسب العالية من الجماهير التي تتوجه في اتجاه واحد وتسعى لغاية واحدة –النادي الأهلي هنا– ليست متوفرة في أي مكان آخر: حزب سياسي أو جماعة دينية.. إلخ.

الثاني: أن هذه الأعداد تغتر بقوتها التسويقية –التي تترجم إلى أموال تدخل ميزانية النادي الأهلي في شكل عقود رعاية– وبالتالي لا تقبل إلا أن يميل الإعلام لصالحها، مما يخلق حالة معاكسة لدى جماهير الأقلية –الزمالك والإسماعيلي والمصري تحديدًا– يناصب النادي الأهلي وجماهيره وكل ما يمثله العداء، وبالتالي تشكك في انتصارات



الأهلي وتتويجاته محليًّا وقاريًّا ودوليًّا، وتطلب من الإعلام الموازي أن يشاركها الرأي بالطبع.

الثالث: أن كثيرين من إداريي الأندية الرياضية فطنوا إلى تأثير السوشيال ميديا على الرأي العام الرياضي، فلجأوا إلى تكوين «كتائب إليكترونية» والإنفاق عليها ببذخ، فيتم إنشاء آلاف الحسابات الوهمية على مواقع فيس بوك وتويتر وإنستجرام، تتحرك وفق تعليمات يُصدرها صاحب المال، لتأييد قرار ما أو معارضته، ولشتم إعلامي ما أو مدحه.

الرابع: أن ثمة تداخل دائم بين السياسة وكرة القدم، منذ نشأة الأخيرة، فكثيرًا ما هتفت جماهير الكرة في المدرجات ضد مسؤول سياسي، وقد نال وزراء الداخلية النصيب الأكبر نظرًا لممارسة العنف ضد الجماهير أحيانًا، كذلك فإن مشاركة أولتراس أهلاوي في تظاهرات 25 يناير 2011 –خاصة يوم 28 يناير– ميَّل الكفة لصالح المتظاهرين، وتسبب في هزيمة قاسية لقوات الشرطة وخروجها من ميدان التحرير منهكة، لذلك حرص النظام الحالي على تفكيك روابط الأولتراس، وملاحقة قادتها وسجنهم، ومنع الجماهير من حضور

مباريات كرة القدم نهائيًّا لعدة سنوات، ثم السماح بأعداد ضئيلة، ومن خلال تطبيق «تذكرتي» الذي يلزم كل من يريد حجز تذكرة بتسجيل بياناته الرئيسية، لمعرفة الحاضرين من الجماهير واحدًا واحدًا، وبالتالي معاقبتهم في حال حدوث أي خروج.

الخامس: دخول الدولة بثقلها في المجال الرياضي، بعدة طرق:

1- الحصول على أكبر قدر من العوائد من عقود اللاعبين والمدربين، المصريين والأجانب، وباقي عناصر اللعبة، فقد صدر القانون رقم (83) لسنة 2020، بتعديل بعض أحكام القانون 147 لسنة 1948 بفرض رسوم تنمية الموارد المالية للدولة، وفي مادته الثانية تم فرض رسوم على العقود تصل إلى 10٪ من قيمة العقد يلتزم اتحاد اللعبة بتوريدها قبل توثيق هذه العقود[6].

2- إنشاء فريق كرة قدم تابع للحزب السياسي الذي أنشأته الدولة بعد وصول الرئيس للحكم، نادي (فيوتشر) التابع لحزب «مستقبل وطن»، وعلى الرغم من أن المعلومات الرسمية تقول إنه لا علاقة للحزب بالفريق، وإنه مملوك لمستثمرين محليين، فإن الجميع يعلم أنه تابع للحزب، ويصمت! ليس هذا فقط، بل إن (النظام) سارع بإنشاء «رابطة» للأندية، وجاءت بأحد أعضاء حزب مستقبل وطن هو نائب مجلس الشورى «أحمد دياب» -نجل أحد نواب القروض[7]- ليكون رئيسًا للرابطة، رغم أنه لم يمارس اللعبة في حياته، وقد تم تغيير اللائحة من أجله!

إيهاب الخطيب

عينة من البرامج الرياضية على يوتيوب

قلت إنني سأتوقف أمام أربعة برامج رياضية على يوتيوب، اثنان من اليوتيوبرز ينتميان -بشكل أو بآخر- للفكر الديني الإسلامي ممثَّلًا في جماعة الإخوان المسلمين وإن اجتهدا في نفي ذلك، وهما يعيشان خارج مصر: علاء صادق وأحمد سعد.

واثنان يعيشان في مصر ويؤيدان (الدولة) المصرية

بدرجات متفاوتة أيضًا كما سأوضح: أبو المعاطي زكي وخالد الإتربي.

1- علاء صادق: ظلال وأضواء

علاء صادق من مواليد نوفمبر 1954، أي أنه وقت اندلاع مظاهرات يناير 2011 كان على مشارف عامه الـ57. رأيته في الميدان يتحدث من على المنصة ويقول إنه كان خائفًا لدرجة الرعب من نظام مبارك، وإن الميدان حرره من الخوف.. يبدو أكبر من عمره رغم أنه رياضي، مارس التحكيم لفترة قصيرة قبل أن يأخذه الإعلام الرياضي. وقتها كان -مع حسن المستكاوي وفتحي سند- من أشهر النقاد الرياضيين في مصر، وكان أشهر الإعلاميين الرياضيين على الإطلاق، لدرجة أنه -بنجوميته- تخطى حاجز البرامج الرياضية وأصبح ضيفًا على برامج التوك شو والبرامج الترفيهية.

وقتها لم أكن أعرف ميله لتيار الإسلام السياسي، لم يكن يبدو عليه ذلك، كما أن هذا التيار كان ذائبًا في المجتمع، نائمًا، ولم يكن التجاذب السياسي/ الديني -الذي حدث بعد يناير وفي عام حكم الإخوان- قد حدث بعد.

بدأ علاء صادق صحفيًّا بالقسم الرياضي في صحيفة الأخبار، وفي جريدة أخبار الرياضة، كما عمل في مجلة النادي الأهلي مع الناقد الأشهر عبد المجيد نعمان، وفي التليفزيون قدم فقرات رياضية، وبرامج كاملة، على القناة المصرية الثانية، وقناة النيل للرياضة وقنوات المحور والعربية ومودرن سبورت وart.. وغيرها، وفي 2009/ 2010 كان يقدم برنامجًا بعنوان "ظلال وأضواء" على قناة النيل للرياضة، لذلك أطلق برنامجًا بالاسم نفسه على يوتيوب بعد أن خرج من مصر ضمن من خرجوا من جماعة الإخوان، بعد عدة سنوات من الاختفاء.

بعد أن أطلق قناته على يوتيوب بوقت قصير تم (تهكيرها)، فأنشأ قناته الحالية واستعان بمن يحصنونها، الفيديو الأول عليها قبل ثلاث سنوات ونصف تقريبًا (ديسمبر 2019).. علاء صادق -الذي



علاء صادق

بثَّ 2400 فيديو حتى وقت كتابة المقال– هو الأكثر مشاهدة بين اليوتيوبرز الرياضيين، فعدد المشتركين في قناته 1,08 مليون، وفيديوهاته تحصد حوالي 200 إلى 300 ألف مشاهدة بمتوسط 228 ألفًا، غير المشاهدات على المنصات الأخرى كما أسلفت، وإجمالي مشاهداته حتى كتابة هذا المقال 547 مليون و585,077 مشاهدة. في فترة ما كان يبث ثلاثة فيديوهات في اليوم الواحد، اثنين من برنامجه "ظلال وأضواء" أحدهما صباحي والآخر مسائي، وكان يبث بينهما برنامجًا اسمه «صباح الكورة"، لكنه أوقفه بعد أن تعرض لوعكة صحية اعتكف على أثرها بعض الوقت[8].

يجلس علاء صادق أمام ديكور بسيط، مكتبة بها بعض الكتب الرياضية عن لاعبين كبار، أحدها عن محمد صلاح، ومجموعة من الأكواب الخزفية (مجَّات) عليها شعارات أندية عالمية بينها النادي الأهلي، واللافت أنه يضع (مسبحة) على اليمين وأخرى على اليسار، ويقول إن أحدًا لا يساعده، فقط هاتف نقَّال.. لكنه الوحيد من العينة التي اخترتها الذي يكتب (اسكريبت) يقرأ منه، يكتب بشكل مميز بالنسبة لكاتب رياضي. ومنذ بدايته اختار أن تكون مدة البرامج (17) دقيقة، تقل أو تزيد عدة ثوانٍ فقط، فيبدو أن هناك دراسات عن أن هذه المدة نموذجية وأكثر مشاهدة في برامج يوتيوب، وهو ما يؤكد أنه الأكثر وعيًا بين زملائه.

ينفي علاء صادق عن نفسه (تهمة) الانتماء إلى جماعة الإخوان، ويستشهد بلقاء تليفزيوني عام 2012 قال فيه إنه سينتخب الدكتور محمد مرسي (لأن الفريق أحمد شفيق الذي ينافسه ينتمي إلى النظام القديم الذي أسقطناه)، لكن المتابع له سيرى أن الخط التحريري لبرنامجه يقوم على الإعلاء من قيم مثل (التدين والاحترام والانضباط)، وفي هذا الإطار يقوم بتمجيد اللاعب السابق محمد أبو تريكة الذي تطارده تهمة الانضمام إلى جماعة الإخوان وتمويل أنشطتها، والموضوع على قوائم الإرهاب، هذا الخط يجعله يمدح محمد صلاح في أوقات كثيرة لأنه يسجد بعد تسجيل الأهداف، ولأن ابنته اسمها «مكة» وزوجته محجبة، وهو لذلك دعاية جيدة للإسلام في الغرب، ويهاجمه بعنف حين ينشر صورًا بصدر مكشوف، أو احتفالًا بالكريسماس، على أساس أن الاحتفال بأعياد غير المسلمين حرام، أو حين ينشر صورًا مع فتيات شهيرات مثل عارضات الأزياء العالميات وغيرهن، باعتبار أن تلك المظاهر تنافي أخلاق الإسلام.

اجتهد علاء صادق ليثبت أن النادي الأهلي هو الذي يظلم تحكيميًّا على مر تاريخ المسابقات المصرية والقارية، على عكس الشائع، وأن نادي الزمالك تتم مجاملته طوال الوقت، وقد نجح بالفعل في قلب الصورة النمطية عن استفادة الأهلي من التحكيم. في المقابل يهاجم الزمالك والزملكاوية من لاعبين وإعلاميين وإداريين بعنف، ولا يتورع عن استخدام ألفاظ ذات دلالات جنسية، كإطلاق أسماء سيدات على الرجال (شادي/ شادية) مصحوبة بأداء جسدي دال، أو (التلقيح) بإشارات تحط من قدر من يتحدث عنهم: البنطلون الأخضر.. إلخ، لهذا فهو معشوق جماهير الأهلي التي تتحمس لمن يرد على (شطط) تصريحات مرتضى منصور رئيس الزمالك (وقت الكتابة)، وشتمه الدائم للأهلي ورموزه.

2– أحمد سعد: القمة

أحمد سعد الأقل متابعة ومشاهدة في العينة المختارة،

لديه 76 ألف و700 متابع، بثَّ حتى كتابة المقال 1300 فيديو، وعدد مشاهداته 18 مليون و730,789، أي أن متوسط مشاهدات الفيديو الواحد 14500 مشاهدة. الفيديو الأول له قبل عامين رغم أن قناته أنشئت في مارس 2018، وهو بعنوان «ما لا تعرفه عن مرتضى منصور.. أسرار تذاع لأول مرة نقلًا عن مدير مكتبه"، ولأن الهجوم على مرتضى منصور موضوع يضمن الرواج، فقد حصد هذا الفيديو وحده 143 ألف مشاهدة، وهو السبب في زيادة عدد مشاهداته[9].

أحمد سعد صحفي رياضي كان يعمل في أخبار اليوم، كما أسس جريدة اسمها (القمة)، وأطلق الاسم نفسه على قناته على يوتيوب، كان يملك شركة سمسرة رياضية، قبل أن يخرج من مصر ضمن من خرجوا من الناشطين الإخوان، هو نفى أنه عضو في الجماعة، لكنه قال إنه يتشرف أن يكون عضوًا بها، وطبعًا هو دائم الظهور على قناة الجزيرة والكتابة على موقعها الإلكتروني.

على الرغم من أن برنامجه رياضي يتحدث عن شؤون اللعبة وأسرارها، إلا أنه الأقل في العينة بحثًا عن الأخبار والاتصال بالمصادر، هو يتابع مثل كل الناس ما ينشر وما يذاع، ثم (يحلل) استنادًا إلى خبرته السابقة في العمل الصحفي وإلى معرفته بنجوم اللعبة وإدارييها وفنييها، ثم –وهنا نقطته الرئيسية– يستغل أي فرصة ليجنح إلى الكلام عن السياسة بشكل صريح، لا موارب كما يفعل علاء صادق، فهو يتحدث صراحة عن «الانقلاب» و»حكم العسكر» و»الانتخابات الشرعية النزيهة التي أتت بمحمد مرسي أول رئيس مدني منتخب"، ويستفيض في الكلام عن معاناة الناس اقتصاديًّا، وعن «الخراب» الذي تتجه إليه مصر، ويحمِّل النظام الحالي المسؤولية بشكل واضح عن كل ذلك، وهو الوحيد في العينة الذي يتناول ما يراه فسادًا ماليًّا في منظومة إدارة كرة القدم، وتدخل الأجهزة للاستفادة المالية من المنظومة الرياضية.

يسخِّر أحمد سعد برنامجه أيضًا للكلام عن خروج المصريين للتظاهر، وعن المقاول محمد علي الذي



أحمد سعد



يهاجم الرئيس والنظام من منفاه الاختياري في أوروبا، وهو في سبيل توصيل رسالته (السياسية) لجمهور كرة القدم المتعصب بطبعه، ينتقي بعض التعليقات ويعلق عليها من آن لآن، سواء للتأكيد على وجهة نظر المعلق المعارض، أو لدحض وجهات نظر الذين يقولون له إن هذا برنامج رياضي لا يجب أن ينحرف إلى السياسة.

أحمد سعد الوحيد من بين العينة الذي صمم لقناته (لوجو) عليه اسمه باللغة العربية وصورته وصورة كرة قدم، ومكتوب تحتهما باللغة الإنجليزية Journalist And Sportscritic، صحفي وناقد رياضي، وهو الوحيد أيضًا الذي أعد (بانر) كخلفية (تخلَّى عنه بعد ذلك)، كما أن واجهات فيديوهاته هي الأفضل من حيث اختيار الألوان والصور ونوع الفنط والمانشيت. مدة فيديوهاته أيضًا في حدود 17 دقيقة، تقل أحيانًا وتزيد أحيانًا، ويبدو أنه استفاد من خبرة علاء صادق، وقد أشاد به عدة مرات، ومرات أخرى يمكن فهم أنه ينتقده دون أن يذكر اسمه، خاصة فيما يتعلق بانحياز علاء صادق الدائم للنادي الأهلي.

لا يُظهر انتماءه لأي فريق، لكنه دائم الإشادة بمحمد أبو تريكة الذي يعتبره المتدينون –والمنتمون للجماعة في طليعتهم– رمزًا دينيًّا، بالنظر إلى «تعاطفه مع غزة» –الرازحة تحت حكم جماعة حماس الإخوانية–، وإلى آرائه في موضوعات مثل المثلية من منطلق ديني أثناء تحليله للمباريات العالمية في قناة Bein القطرية، ذلك أن قضيته سياسية دينية في الأساس، وهو ما يجعله يمدح من يخدم الفكرة، ويهاجم من يعارضها.

3– أبو المعاطي زكي: نجم الجماهير

أبو المعاطي زكي أكثر أفراد العينة إثارة للجدل وأكثرهم اختلافًا بحسب شخصيته الإشكالية، فهو –أولًا– متدين التدين الشعبي الأقرب إلى التصوف، فيبدأ فيديوهاته دائمًا بدعاء يقول «اللهم صلِّ صلاة كاملة وسلامًا تامًّا على نبيٍّ تنحل به العقد، وتنفرج به الكرب، وتُقضى به الحوائج، وتُنال به الرغائب وحسن الخواتم، ويُستسقى الغمام بوجهه الكريم، وعلى آله وصحبه وسلم»، ويرد على منتقديه لترديد الدعاء بأنه أفضل من انتظار تجميع المشاهدين بكلمات لا فائدة منها، وأنه يفخر بأنه علَّم الآخرين الصلاة على النبي.. إلخ، في حين يقول الشيخ عبد العزيز بن باز عن هذا الدعاء على موقعه الرسمي «هذا اللفظ غير مشروع، وفيه غلو ومخالفة للشرع المطهر"[10]، وفي موقع (إسلام سؤال وجواب) لمحمد صالح المنجد جاء: «أن فيها عبارات مخالفة للشرع، وشركًا وغلوًا في النبي صلى اللّه عليه وسلم، ونسبة أفعال له لا يصح أن تنسب

ثمة تداخل دائم بين السياسة وكرة القدم، منذ نشأة الأخيرة، فكثيرًا ما هتفت جماهير الكرة في المدرجات ضد مسؤول سياسي، وقد نال وزراء الداخلية النصيب الأكبر نظرًا لممارسة العنف ضد الجماهير أحيانًا، كذلك فإن مشاركة أولتراس أهلاوي في تظاهرات ٢٥ يناير ٢٠١١ -خاصة يوم ٢٨ يناير- ميَّل الكفة لصالح المتظاهرين، وتسبب في هزيمة قاسية لقوات الشرطة وخروجها من ميدان التحرير منهكة..

إلا للّه عز وجل، كقضاء الحوائج، وحل العُقد، ونيل الرغائب، وحسن الخاتمة. وقد أمر اللّه نبيه (ص) أن يقول: (قل إني لا أملك لكم ضرًّا ولا رشدًا) "[11]، وهنا يأتي الفارق بين تدين السلفيين الحرفي، وبين التدين الشعبي الذي يعلي من قدر النبي ولا يستمع إلى عكس ذلك، وهو ما يمثله أبو المعاطي زكي بكفاءة. قناة نجم الجماهير بها 804 ألف متابع، بُثَّ من خلالها 7500 فيديو، وعدد مشاهداتها 299 مليون و465,857، أي أن متوسط مشاهدات الفيديو الواحد حوالي 40 ألفًا[12]. بدأت الفيديوهات طويلة تقترب من الساعة مرة واحدة في اليوم، كأنه يبثُّ برنامجًا رياضيًّا على قنوات التليفزيون العادية تماشيًا مع خبراته السابقة بالعمل في القنوات الفضائية، قبل أن يدرك قانون يوتيوب، وأصبح يبث أكثر من فيديو يوميًّا في حدود ربع ساعة لكل منها، غير أنه يقطِّعها إلى مقاطع صغيرة حسب الموضوعات ويعيد بثَّها لكي تزيد المشاهدات والإعجابات. يعارض أبو المعاطي زكي



أحمد الغندور

جماعة الإخوان المسلمين، وينتقد علاء صادق لميله إليها، وذلك في سياق تأييده للنظام الحاكم في كل أحواله، ومن ملامح تأييده أيضًا إشادته الدائمة بالشركات التي أنشأتها (أجهزة الدولة للتحكم في إدارة الرياضة وأموالها، مثل شركة استادات والمتحدة الشركة الأم، التي حصلت على رعاية الأندية وحقوق بث المباريات على قناة On Sports التي تملكها، ودخلت على أندية المحافظات وحولتها إلى سلسلة نوادي (سيتي كلوب) لتحصل على اشتراكات من الأعضاء القدامى والجدد.. إلخ. ويخصص وقتًا كبيرًا من بعض فيديوهاته للدعاية لتلك الشركات.. الشركات نفسها التي ينتقدها أحمد

سعد –وغيره– باستمرار باعتبار أنها أممت الرياضة واستولت على حقوق الأندية بالقوة في الرعاية والبث، مستغلة قوة السلطة التي لا يستطيع أحد أن يشتكي منها علانية، بل إن الأندية أصبحت تتسول حقوقها من الشركة! وفي الإطار نفسه فإنه ينكر علاقة نادي فيوتشر بحزب مستقبل وطن، ويشيد بأحمد دياب منذ كان مرشَّحًا لمجلس الشورى!

في السياق نفسه يشيد أبو المعاطي زكي دائمًا بتركي آل الشيخ، وينفي أي اتهام له بأنه يتعمد إفساد الرياضة في مصر أو محاربة النادي الأهلي، وهذه القصص المعروفة عن انتقال آل الشيخ من الرئاسة الشرفية للأهلي إلى ألد أعدائه، لدرجة أنه أنشأ نادي بيراميدز خصيصًا لمكايدته وخطف نجومه.. أبو المعاطي –الذي أعلن في برنامج رامز جلال منذ سنتين أنه أهلاوي– لا ينفي قربه –سابقًا– من تركي، وقد اعترف أن مسؤولي الأهلي يقولون إنه (بتاع تركي).

الذي يجب التركيز عليه هنا أنه مجتهد في التواصل مع مصادر مهمة داخل الأندية الكبرى للحصول على أخبار لا يعرفها أحد، وينجح كثيرًا في ذلك، وأحيانًا تستشعر (كمشاهد) أنه يشيد بلاعب في نادٍ صغير، لتسويقه، ويطالب إدارة الأهلي بشرائه، لكي يصنع ضغطًا جماهيريًّا، وبالرغم من أنه يستخدم كلمة (انفراد) بداع وبدون داعٍ، وبالرغم من أن أخبارًا كثيرة أذاعها وثبُت خطؤها، فإنه يمتلك ملكة جذب انتباه المتابعين وإقناعهم بصدق ما يقول، وبأنه (الوحيد) بين اقرانه الذي يجب الوثوق به، إلى جانب حس الدعابة، وأنه يطلق على نفسه لقب (أونكل)، و(أسطورة اليوتيوب وعالم ما وراء البحار)، هذا الوصف الذي يبدو نكتة في ظاهره، لكنه مقصود تمامًا وبذكاء وحرفية، وصولًا إلى ابتكار سلوجن لجذب الإعجابات من المشاهدين «لايك وشير وصلي على النبي الزين»، وإقحام الدين دائمًا وأبدًا. لكن المعركة الكبرى التي يخوضها أبو المعاطي زكي، والتي تعجب جمهور الأهلي ذا الغالبية الكاسحة، والتي تسببت في زيادة أعداد متابعيه ومشاهدات قناته، هي مع



أبو المعاطي زكي

مرتضى منصور رئيس نادي الزمالك، الإشكالي أيضًا، والتي يتعرَّض بسببها لهجوم ضارٍ من مرتضى وأعوانه باستمرار، لدرجة أن مرتضى اتهمه بالضلوع في العمالة لقطر، وأن ضابطًا في المخابرات القطرية اسمه (أبو سنيدة) جنَّده –على طريقة أفلام نادية الجندي–، بل إن مرتضى ظهر في فيديوهات على قناته، وأذاع مكالمات تليفونية ورسائل نصية تثبت ادعاءاته! وكأنه يعرف أكثر مما تعرفه الأجهزة، أو كأن هذه الأجهزة فوضته –بصمتها– لكشف خلايا عملاء قطر!

ذروة صراعه مع مرتضى منصور كانت أثناء انتخابات البرلمان المصري 2020، والتي أعاد فيها مرتضى منصور ترشيح نفسه عن دائرة ميت غمر، حيث كوَّن –مع عبد الناصر زيدان– غرفة عمليات في بيت أحد أعيان الدائرة، كانت تعمل ضد مرتضى، وكانت النتيجة سقوطه سقوطًا مدويًا من الجولة الأولى، وقد استمر البث المباشر أكثر من 12 ساعة، وهو رقم قياسي عالمي، حظي بمشاهدات كبيرة جدًّا، ومتابعة رموز ثقافية ومالية وسياسية، وتم تكريمهما بسبب هذه المتابعة في أكثر من مؤسسة.

خالد الإتربي: صوت أهلاوي

خالد الإتربي هو الأكثر وضوحًا وصدقًا مع النفس في العينة، بداية من اسم برنامجه «صوت أهلاوي» ودلالته في الانحياز المطلق إلى النادي الأهلي، كذلك تصريحه أكثر من مرة بأنه يعبر عن الجمهور أكثر مما يعبر عن الإدارة، لذلك يهاجم الإدارة في بعض الأحيان ويتهمها بالتقصير، خاصة في تراخيها –ربما بسبب ضغوط رسمية– بشأن انحياز التحكيم ضد الأهلي ولمصلحة الزمالك، أو سماح السلطات بحضور جماهير الزمالك بأعداد أكبر من المتفق عليه، والتضييق –بالمقابل– على جماهير الأهلي ومصادرة أدوات تشجيعها.. إلخ.

بث خالد الأتربي على قناته 1900 فيديو، ويتابعه 110



خالد الإتربي

آلاف، وحظيت الفيديوهات بـ38 مليون 251,474 مشاهدة، بمتوسط 20 ألف مشاهدة للفيديو[13] (أعلى مشاهدة لديه 50 ألف).. لكن اللافت أنه –وهو يعمل في قناة النادي الأهلي– يُحمَّلُ أحيانًا برسائل من الإدارة للجماهير، باعتباره الأقرب والأكثر إخلاصًا والأقوى صوتًا.

يبثُّ الإتربي فيديوهين (لايف غالبًا) في اليوم الواحد، الأول في نهاية اليوم أو بعد المباريات المهمة، والثاني في الساعة الثانية والنصف فجرًا، ورغم هذا الوقت المتأخر ينتظره ما يقرب من ثلاثة آلاف مشاهد، ربما لأنهم يدركون أنه يعرف عن النادي الأهلي أكثر مما يعرف غيره، وأنه لا يهادن وليس له أية حسابات مع الخصوم، بداية من وزير الرياضة الذي كان موظفًا في نادي الزمالك قبل توليه منصبه، مرورًا برؤساء وأعضاء اتحاد كرة القدم ورابطة الأندية المحترفة، وأولهم أحمد دياب رجل النظام في اللعبة، وانتهاء بمرتضى منصور.

خلفية فيديوهات خالد الإتربي ستارة في منزله، ما عدا بعض الفيديوهات التي يضطر لبثها من مقر عمله في جريدة الشروق، حيث يعمل رئيسًا للقسم الرياضي بها، يسجل بالتليفون المحمول دون مساعدة من أي شخص، وهو ناجح جدًّا في جعل جمهوره يثق به، ويحبه، لأنه يبدو كأخٍ أو صديق أو جار. ولأنهً لا يفضل أحدًا على النادي الأهلي مهما كانت قيمته، ويبدو مستعدًّا للتضحية بعمله في قناة الأهلي من أجل أن يقول رأيه بصراحة ووضوح، لكن من الواضح أن إدارة الأهلي تحب هذا الشكل، أولًا لأنها تحمِّله بعض الرسائل كما ذكرت، وتختصه ببعض الكواليس، غير أن مدير القناة «إيهاب الخطيب» ظهر كضيف في أحد فيديوهاته وأثنى عليه كثيرًا، وقال إنه يتابعه باستمرار.

الخلاصة

مجموعة من النتائج يمكن استخلاصها من هذا الاستقصاء الذي أجريته على أربعة من برامج اليوتيوب في المجال الرياضي، معتمدًا على المتابعة الشخصية لفترات طويلة، سأضعها في عدة نقاط:

1– أن جماعة الإخوان المسلمين تولي اهتمامًا بجمهور كرة القدم، وتحاول توجيهه، بأشكال مباشرة وغير مباشرة، إلى الوجهة التي تريدها، سواء بالطعن في نظام الحكم القائم، أو بالإيمان بأنها جماعة مظلومة، رغم أنها لا تستهدف سوى وجه اللّه وخير البلاد، من وجهة نظرها.

2– أن جمهور كرة القدم (المتعصب بطبعه) يميل ناحية الخطابات المتصارعة التي تستخدم لغة متدنية لتصفية خصوماتها، بدليل أن مشاهدات فيديوهات مرتضى منصور أكبر من جماهير نادي الزمالك الذي يرأسه، وأن مشاهدات علاء صادق أعلى عشر مرات من مشاهدات خالد الإتربي، لأنه يستخدم ألفاظًا لها دلالات جنسية أحيانًا للحط من قدر خصومه.

3– أن النظام الحاكم الحالي دخل بثقله إلى المجال الرياضي، كرة القدم تحديدًا، بشكل لم يحدث من قبل، للاستحواذ على نصيب معقول من عائدات الاستثمار فيه على المدى القصير (الضرائب وإنشاء النوادي واحتكار البث.. إلخ)، وصولًا للاستحواذ على النصيب الأكبر منها في المديين المتوسط والطويل (إنشاء فريق قوي ينافس على البطولات ويستحوذ على الشعبية ويجلب عائدات رعاية بالتالي)!

4– أن (التزلف) للسلطة وأذرعها شرط للاستمرار، فرؤساء الأندية يشكرون الرئيس والوزير، ولا يشتكون من ظلم الشركات

السيادية وسمسرتها بالقوة، وبعض اليوتيوبرز يمدحون رئيس الاتحاد ورئيس الرابطة والرؤساء الفخريين الذين يملكون أموالًا طائلة، ووزراء الرياضة في الدول العربية الغنية الذين يملكون تقديم الهدايا والدعوة للسفريات.

5- أن التدهور الحادث في مجال كرة القدم في مصر في السنوات الأخيرة ناتج عن التداخل بين السياسي والرياضي، الذي من نتائجه التأثير على نتائج المباريات، وتوجيه المسابقات، وحرمان الجمهور من حضور المباريات خوفًا من التظاهر والتمرد الجماعي احتماءً بالكثرة العددية، والتساهل في كسر القانون من أناس، والتشدد في تطبيقه على آخرين.

6- أن الإعلام الرياضي الرسمي انتهى زمنه، فأرقام المشاهدات تميل بقوة كبيرة ناحية الإعلام غير الرسمي المتمثل في قنوات اليوتيوب، لأن المشاهد يستطيع أن يؤثر على المحتوى الذي يقدم له من جهة، بواسطة التعليق على الفيديو، ومن جهة أخرى لأن مقدمي البرامج يفعلون كل ما يمكن -مع فرق عملهم- لكي يحظوا بمشاهدات أعلى، تتم ترجمتها إلى أموال.

7- لا تزال الآثار المترتبة على "تراجع" المهنية في حاجة للفحص والمراجعة، والتعامل بجدية مع بيئة اليوتيوب باعتبارها مصدرًا مهمًّا من مصادر البيانات، يمكن أن تساعد في فهم العمليات الاجتماعية والمهنية والثقافية الأوسع والمدمجة في مقاطع كرة القدم.

8- لا يزال المحتوى المتعلق بالفريق الأول في مصر (الأهلي) يشكل المعلومات الأساسية التي تبثها مقاطع الفيديو، وتلعب السمات الشخصية للمقدمين دورًا مهمًّا في تعزيز تفاعل المشجعين الرقميين.

9- يسهم اليوتيوب في فهم الصورة العامة حول مجال الرياضة -الراسخ تاريخيًّا- في مصر، وإعادة صياغة الأحداث الكروية، باعتماده على "اقتصاد الانتباه"، حيث يكون المشاهد هو السلعة، وتمكين الجماهير من تكوين الآراء الخاصة بهم ●

الهوامش:

* ملحوظة مهمة: كل المعلومات والأرقام الواردة في المقال تعود إلى وقت كتابته في النصف الثاني من شهر مارس 2023، وهي متغيرة يوميًّا حسب بث فيديوهات جديدة.

** ملحوظة (2): يجمع كل من أحمد سعد وأبو المعاطي زكي وخالد الإتربي على أهمية وأستاذية علاء صادق في مهنة الصحافة الرياضية، ويذكرونه بالاسم، وإن كان أبو المعاطي زكي ينتقده باعتباره منتميًا لجماعة الإخوان المسلمين الإرهابية ولأنه ينتقد (الدولة) من خارج البلاد. في المقابل يشيد علاء صادق بأحمد سعد وخالد الإتربي بشكل صريح، الأول لأنه يشاركه الانتماء للجماعة والثاني لأنه يشاركه الغيرة على النادي الأهلي، بينما ينتقد أبو المعاطي زكي دون أن يذكر اسمه (بالرغم من إعلانه أنه أهلاوي، لكنه يعلن أيضًا معارضته للجماعة ويصفها بالإرهابية).. بينما شن أحمد سعد حملة هجوم ضارية على أبو المعاطي زكي وعبد الناصر زيدان أثناء وجودهما في قطر بدعوة من مسؤوليها، باعتبار أنهما يؤيدان "الانقلاب" ويهاجمان جماعة الإخوان، ولا يذكر خالد الإتربي إلا في كلامه المتواري عن "الإعلام الأهلاوي" الذي يتم توزيع اسكريبت موحد عليه! أما خالد الإتربي فهو أكثرهم مودة، فيشكر من يأتي ذكره دون أن يوجه أي لوم أو ينتقد أي تصرفات أو آراء.

1- https://www.alrab7on.com/facts-and-statistics-about-youtube/

2- Rheingold, Howard. The virtual community, revised edition: Homesteading on the electronic frontier. MIT press, 2000.

3- https://www.youtube.com/results?search_query=%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF+%D9%85%D9%88%D8%B3%D9%89

4- https://www.youtube.com/@NashaatEldeehyOfficial/videos

5- https://arabic.sport360.com/article/arabfootball/%d9%83%d8%b1%d8%a9-%d9%85%d8%b5%d8%b1%d9%8a%d8%a9/584220/%d8%ae%d8%a8%d9%8a%d8%b1-%d8%aa%d8%b3%d9%88%d9%8a%d9%82-72-%d9%85%d9%86-%d8%a7%d9%84%d8%ac%d9%85%d8%a7%d9%87%d9%8a%d8%b1-%d8%a7%d9%84%d9%85%d8%b5%d8%b1%d9%8a%d8%a9-%d8%aa%d8%b4%d8%ac%d8%b9-%d8%a7%d9%84%d8%a3%d9%87%d9%84%d9%8a

6- https://manshurat.org/node/11817

7- هم نواب في مجلس الشعب المصري استغلوا منصبهم في الحصول على قروض مالية قيمتها 892 مليون جنيه بدون ضمانات بنكية. ففي عام 1997، اتهم بعض العاملين في البنوك بمنحهم قروضًا وتسهيلات بالمخالفة للأصول والأعراف المصرفية، مما ألحق ضررًا بعدد من البنوك. ومن أشهر المقترضين محمود عزام نائب البرلمان وزوج علية العيوطي وإبراهيم عجلان وشقيقه ياسين عجلان وخالد محمود نائب البرلمان وإحسان دياب وآخرين.

8- رابط قناة علاء صادق على يوتيوب:

https://www.youtube.com/@alaasadek9062/featured

9- رابط قناة أحمد سعد على يوتيوب:

10- https://binbaz.org.sa/fatwas/20658/%D8%AD%D9%83%D9%85-%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%84%D8%A7%D8%A9-%D8%B9%D9%84%D9%89-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A8%D9%8A-%D8%A8%D8%B9%D8%A8%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D8%AA-%D8%BA%D9%8A%D8%B1-%D9%85%D8%B9%D9%87%D9%88%D8%AF%D8%A9

11- https://islamqa.info/ar/answers/7505/%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%84%D8%A7%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%86%D8%A7%D8%B1%D9%8A%D8%A9

12- رابط قناة نجم الجماهير على يوتيوب:

https://www.youtube.com/@Ngm_Algmahir

13- رابط قناة خالد الإتربي على يوتيوب:

https://www.youtube.com/@khaled_eletriby


"All the News
That's Fit to Print"
AKHBAR EL YOM, 25 APRIL


ثقافـات
وفنون
حوار
فنون
شخصيات
كتب

خالد اليماني:

كان الرئيس هادي يؤمن دائمًا بنظرية نيوتن وحتمية سقوط التفاحة ليديه عاجلًا أم آجلًا، بحسب وعد الأشقاء.. كما كان يكرر دائمًا!

عندما فكرت في محاورة خالد اليماني، وزير خارجية اليمن السابق، والدبلوماسي العتيد، المتحدث الرسمي الأسبق باسم اليمن في الأمم المتحدة، كان في ذهني مجموعة من الأسئلة التي تشير إلى العديد من الملفات، التي أعرف أنه يمتلك مفاتيحها، بحكم ثقافته الواسعة، وخبرته الدبلوماسية الطويلة، والمواقع السياسية المؤثرة التي تقلدها، والتي وضعته في قلب الأحداث، في تلك الفترة المتقلبة والحساسة من تاريخ اليمن، هذا البلد ذو الخصوصية الجغرافية، سواء بطبيعته الجبلية وطقسه الحار، أو إشرافه على مضيق باب المندب، المدخل الجنوبي للبحر الأحمر، وتحكمه في ملاحة بحر العرب.

من الملفات التي حملتها إليه:

في ضوء المفاوضات الحوثية السعودية الآن، برعاية وموافقة إيرانية وصمت وتشكك أمريكي، هل نستطيع القول إن الحرب الخليجية على اليمن في حكم المنتهية؟ أقصد: هل هناك ضمانات إقليمية ودولية لطي هذه الصفحة للأبد؟

هل نقول إن (السلام) بين إيران (الشيعية) والسعودية

(السنية) ممكن؛ خاصة بعد هذا الزمن الطويل من الصراع؟ وهل -بالأساس- هذا الصراع ديني أم سياسي أم يخلط بين الدين والسياسة؟
هل الولايات المتحدة راضية عن الاتفاق بين إيران والسعودية؟ هل تم التشاور معها أساسًا بخصوص بنود هذا الاتفاق؟ وكيف يتم اتفاق

حاوره:

سمير درويش

كبير وتاريخي مثل هذا برعاية صينية بالرغم من التواجد العسكري الكثيف لأمريكا في المنطقة، سواء على شكل قواعد في البحرين وقطر، أو أساطيل في الخليج العربي والبحر المتوسط؟
بفرض أن الاتفاق الإيراني السعودي نجح في إخماد نيران الحرب في اليمن الآن.. كيف نقيِّم نتائج هذه الحرب التي استمرت لسنوات؟ وهل يمكن القول إن الحوثيين انتصروا وثبَّتُوا دعائم دولتهم في اليمن؟
هل نتوقع تمددًا للنفوذ الإيراني في السنوات المقبلة في ضوء توصلها إلى هذا الاتفاق؟ وهل الصين وروسيا يمكن أن يجدا مكانًا أوسع لتحركاتهما في منطقة الخليج؟
كيف يمكن تقييم التحرك السعودي الإماراتي باتجاه الصين وروسيا، وما يقال عن التعامل بالروبل واليوان، وانضمام السعودية إلى

تجمع بريكس الذي يضم البرازيل وروسيا والهند والصين وجنوب أفريقيا؟
ما هو مستقبل اليمن الجنوبي في ظل هذا الوضع الجديد، خاصة أن الجنوبيين نشطوا في السنوات الأخيرة مطالبين بالانفصال، وأن الوحدة فُرضت عليهم بالقوة المسلحة في زمن علي عبد اللّه صالح؟
ما مستقبل (الحكومة الشرعية) اليمنية التي تحتضنها السعودية؟ هل يمكن دمج النظامين (الشرعي والحوثي) معًا.. أم نعتبر أن دور (الحكومة الشرعية) انتهى عند هذا الحد؟
الحوثيون (يشترطون) لإيقاف الحرب أن تتوقف العمليات وتفتح الطرق والمطارات، وأن تدفع السعودية رواتب الموظفين الحوثيين المتأخرة لسنوات، وتدفع تعويضات للحوثي، إلى جانب المساهمة بنصيب كبير في إعادة الإعمار.. أليست تلك شروط إذعان سعودي؟ وهل تستطيع السعودية تحمل تلك المبالغ الباهظة في ظل الركود الدولي والنفقات المتعاظمة لمشروعات بن سلمان المستقبلية؟
وأخيرًا.. ما الذي يحتاجه اليمن كي يوضع على الطريق، في ظل معدلات الفقر المتزايدة بين اليمنيين؟
لكن خالد اليماني فضَّل أن يكتب رؤية متكاملة للصراع، في ضوء تلك الملفات التي وضعتها بين يديه، وآثرت أنا أن يكون الحوار على هذا الشكل: مقدمة تتضمن الأسئلة،

وإجابة واحدة ممتدة وكاشفة.
خالد اليماني دبلوماسي يمني. التحق بالسلك الدبلوماسي في عام 1991 وترقَّى في صفوفه ليصبح سفيرًا في عام 2013. عمل في عدة بعثات يمنية، بما في ذلك كوالالمبور وواشنطن ولندن والأمم المتحدة. عين ممثلًا دائمًا للجمهورية اليمنية لدى الأمم المتحدة عام 2014، ثم وزيرًا للخارجية بدرجة نائب رئيس وزراء عام 2018، قبل استقالته عام 2019. وحاليًا يعمل كبير الباحثين غير المقيم في المجلس الأطلسي، وينشر مقالات أسبوعية عن اليمن والشؤون الدولية، في صحيفة إندبندنت عربية في لندن. ومن هواياته الرسم والخط، وله العديد من الإسهامات الأدبية في الشعر والقصة القصيرة.
وإلى المقال:

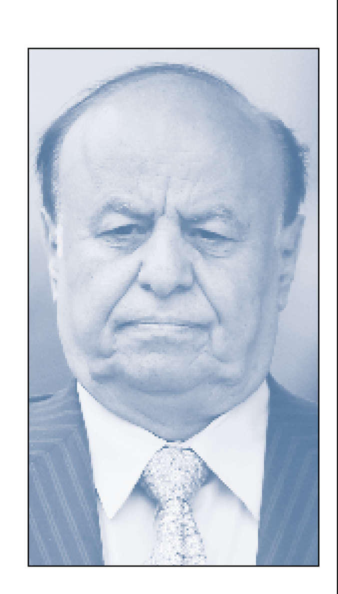
أخطار فشل الدولة، وسقوط الهوية الجمعية

لم تكن مآسي الشعب اليمني المعاصرة التي ما زال يغالبها خلال السنوات التسع الماضية هي الأولى في تاريخه الممتد عميقًا منذ نشأة البشرية، فسجل التاريخ اليماني كما شهد نشوء وارتقاء وانحسار حضارات كبيرة أسهمت في إثراء الموروث البشري، إلا أنه شهد أيضًا جغرافيا طاردة للسكان، دفعتهم قلة موارد المياه، ومحدودية الأرض، إلى الخروج من اليمن ليعمروا الأرض شرقًا وغربًا، جغرافيا عنيفة كعنف الإنسان الذي تقول عنه دراسات أصل الإنسان الحديثة أن الإنسان العاقل homo sapiens ما إن كان يصل إلى مناطق تواجد أقوام أخرى، إلا وتنقرض هذه الأقوام عن بكرة أبيها في فترة زمنية قصيرة.. وهكذا كان الحال في الصراعات بين المناطق والقبائل التي انطلقت من تراكم الثارات، والعداوات، والمصالح الضيقة، مما تسبب في تخلخل الهوية الجامعة الممتدة منذ الألفية الثانية قبل الميلاد. تلك الهوية التي تغنَّى بها امرؤ القيس «دمون إنا معشر يمانون..».
ولطالما كان الوعي الجمعي هو عنوان حضارات اليمن القديم من سبأ، وحمير، وحضرموت، وقتبان، ومعين، فتداخل الصراع حول محدودية الموارد ليصنع هويات مختلفة لـ«اليمانيين»، مثلما خلقت هذه الهويات المتصارعة أديانًا مشتبكة، فكان «المقة»، سيد الأرض والذي يرمز اليه بالقمر، «عثتر»، و«سين»، وصولًا إلى إله التوحيد الحميري «رحمنن/ الرحمَن»، و«ذي سماوي» إله الأرض والسماء، وهي أديان انتشرت في اليمن والجزيرة العربية قبل الإسلام، كذلك تبنت الممالك المختلفة الديانتين اليهودية والمسيحية. حتى جاء الإسلام فدخله أبناء اليمن عن وعي وإيمان برب السماوات والأرض، ولكنهم جاؤوا إلى الإسلام مفرقين أشتاتًا أشتاتًا، حتى يقال إن الرسول استقبل أكثر من 21 وفدًا يمانيًّا من مختلف مناطق اليمن وقبائلها لدخول الدين الجديد. كان أهل اليمن سببًا في انتشار الدين الجديد عالميًّا، حتى قال عنهم الطبري «لولا سواعد اليمانية لما بنيت الدولة الأموية»، وأقول: لولا سواعد اليمانية لما كانت هناك إمبراطورية إسلامية مترامية الأطراف، وما كان بالإمكان أن تكون هناك دولة إسلامية في الأندلس.
وسنحاول في هذه المقالة الموسعة تناول الأزمة اليمنية الحالية من مختلف زواياها، ودوافعها الداخلية ومحفزاتها الخارجية، ودور اليمنيين بكافة نخبهم السياسية وفاعلياتهم المجتمعية في إيصال الأوضاع في وطنهم إلى هذه الحالة المزرية.

***

تناولت في مناسبات عديدة سابقة، قراءة القانون الدولي لما حدث ويحدث في اليمن، ضمن مفهوم «فشل الدولة» والذي تتشكل أبرز سماته بحسب الدكتور بطرس بطرس غالي الأمين العام الأسبق للأمم المتحدة، وأحد أبرز المفكرين السياسيين اللامعين في عصرنا، في انهيار مؤسسات الدولة، وعدم قدرتها على فرض هيبتها الأمنية، والقضائية، وما يترتب عليه من شلل الحاكمية، وانهيار النظام والقانون، وانتشار الفساد، والعصابات، والفوضى، وتعرض أصول الدولة للتدمير والنهب، وأخيرًا هروب العقول.
ومن خلال التجارب التاريخية تقف الصومال نموذجًا صارخًا لفشل الدولة في منطقتنا، وسيطرة

أمراء الحرب على المشهد العام لهذه الدولة العربية الأفريقية منذ 1990. وما زالت الصومال اليوم، بعد مرور ثلاثة وثلاثين عامًا، تجاهد من أجل استعادة كيانها السيادي المنقوص والخروج من حال الفشل.
كما تشكل الحرب الأهلية في لبنان خلال الثمانينيات إحدى أبرز تعابير «فشل الدولة»، وما زالت هذه الدولة العربية التي كنا نفخر بأنها سويسرا الشرق، رهينة لميليشيات حزب اللّه الإرهابية المدعومة من إيران، والتي اختطفت الدولة اللبنانية، وحولت مؤسساتها إلى قنوات لتهريب الأسلحة والصواريخ والمسيِّرات، وصناعة وتجارة المخدرات.
تحولت لبنان إلى منطلق للتوسعية الإيرانية، فيما باتت عصاباتها تتغذى من جسد الدولة اللبنانية المتعب والمتهالك مثل تفشي السرطان في الجسد السليم.
بنظر خبراء القانون الدولي ثمة ثلاث سياقات يمكن من خلالها فهم العوامل الجيوسياسية لبروز «الدولة الفاشلة» في جغرافيا العالم الثالث، يمكن تلخيصها على النحو التالي:
– ظروف الصراع الدولي زمن الحرب الباردة، حيث تبنت القوتان العظميان أنظمة تسلطية فاشلة بشكل مصطنع، وحافظت على بقائها كدول حليفة في خريطة المواجهة بين الشرق والغرب، من خلال إمدادها بالأسلحة، أو من خلال هياكل السلطة القائمة على الإيديولوجيا التي فرضتها الدولة بالقوة.


عبد ربه منصور هادي


عبد الله بن عبد العزيز آل سعود


على محسن الأحمر

– تجربة المرحلة الاستعمارية التي امتدت لزمن طويل، وعمدت على تدمير الهياكل الاجتماعية التقليدية، ولم تنجح في إحلال هياكل دستورية غربية بديلة، وهويات عالمية لتكوين الدول الجديدة.
– عمليات التحديث الوطني لما بعد المرحلة الاستعمارية، وما رافقها من طغيان، وفساد اجتماعي وسياسي وأخلاقي، وفشل مشروع بناء الدولة الحديثة.
وكل هذه المساقات التي شكلت الخلفية لانهيارات المؤسسات والقانون والنظام كليًّا أو جزئيًّا تحت الضغط ووسط ارتباك واندلاع العنف، وتحول الدول إلى وجود شبحي على خريطة العالم، تنطبق على تجربة اليمن بشماله وجنوبه، ودولته الموحدة. فحينما أراد اليمانيون بناء دولة الوحدة التي لطالما كانت ولألفيات خلت، جزءًا من الهوية الجمعية لليمنيين، ولدت هذه الوحدة مشوهة ونتاج عمل فوقي إلحاقي جمع نظام الجنوب الاشتراكي «الفاشل»، بحكم أن تعريف القانون الدولي للفشل يضم ايضًا الدول البوليسية، والتسلطية، والشمولية، مع نظام الجمهورية العربية اليمنية، القبلي– العسكري المتخلف الذي كان مسرحًا للارتزاق والعنف وسيادة قانون الغاب.
وجاءت الوحدة بعد تخلي الحلفاء في الكتلة الشيوعية عن اليمن الجنوبي، مما دفعهم للتحالف مع نظام راعٍ للإرهاب دفع بالآلاف من شبابِ اليمن للحرب في أفغانستان في صفقات تجارية بعوائد ملياريه أشرفت عليها أجهزة المخابرات الدولية، وتواصلت هزاتها الارتدادية في



كانت الرياض تراقب منذ فترة من الزمن انهيار هياكل النظام والقانون في جارتها الجنوبية، وكانت المخاطر تتزايد مع ورود رسائل التحذير من كل صوب، ومعها تزايدت مصادر القلق لدى صانع القرار السعودي، من أن ما يحدث في اليمن ستكون له آثار ارتدادية واسعة على المنطقة، خاصة لموقع اليمن الاستراتيجي عند المدخل الجنوبي للبحر الأحمر، وسيطرته على مضيق باب المندب..

نشوء إرهاب القاعدة وداعش وأثرهما الممتد حتى اليوم. ويقول ولي العهد السعودي في حوار مع الواشنطن بوست في بداية 2018: إن الغرب، إبان الحرب الباردة، بدأ مواجهة الشيوعية والاتحاد السوفييتي من الرياض، عبر نشر الأفكار الوهابية في العالم. تم ضخ المال في جيوب تجار الدين مقابل الآلاف من الشباب اليمنيين الذين زج بهم في جبهات الإرهاب.

***

منذ اليوم الأول لقيام دولة الوحدة تهالك بنيان النيات، ليتكشف عن دكتاتورية شديدة التعقيد، ودولة عميقة إقصائية الأبعاد، فاسدة المقاصد، امتصت القادمين الجدد من عدن إلى مركز الثقب الأسود في صنعاء، وبدأ الصراع داخل ما يمكن تسميته بالدولة اليمنية الواحدة، وانتشر النضال المطلبي للجنوبيين، واختلط بالإرهاب، وانفرط العقد الاجتماعي المأمول.

ويقول الرئيس هادي إن صالح هدده في مايو 2011 ردًّا على رفضه التعاون معه في قضية خلافية في الجنوب، بإسقاط محافظة أبين الجنوبية، ومسقط رأسه بيد إرهاب القاعدة، وما هي إلا أيام وتحقق وعد صالح «الإرهابي».

وقد أكد ذلك السيد جمال بنعمر مبعوث الأمم المتحدة الأسبق إلى اليمن في افادته المغلقة لمجلس الأمن في 29 يناير 2014: «ثمة ارتباط بين عناصر النظام القديم (نظام صالح) وتصاعد عمليات القاعدة»، وأبدى استعداده مع لجنة القاعدة وطالبان في مجلس الأمن لتقديم الأدلة على ذلك.

وتزايدت حالة الاستنفار العام حتى بلغت ذروتها فيما سمي بالربيع العربي، حينما خرجت جماهير الشباب في كل محافظات اليمن للمطالبة برحيل النظام، فقفزت الأجندات الخارجية لتعبث بساحات التغيير وفق رؤية ما سمى بـ«الشرق الأوسط الكبير»، ووجدت الأحزاب الدينية واليسارية والقومية فيها ضالتها للفوز بالسلطة.

وفي هذه المرحلة التاريخية.

لسقوط الرئيس صالح، وسقوط الحكم المطلق الذي امتد لأكثر من ثلاثين عامًا، انتقلت المسؤولية إلى سلطة انتقالية توافقية برئاسة نائبه، عبد ربه منصور هادي، الذي كُلف بإدارة مرحلة الانتقال السياسي السلمي إلى نظام اتحادي ديمقراطي تعددي. ألا أن انعدام الكاريزما الشخصية لدى الرئيس هادي، وغياب قدرته على التواصل مع الناس، افقدته إمكانية التأثير في الأحداث وحتى التأثير في المؤسسة العسكرية التي يفترض أنه كان قائدها الأبرز، وفشل بكافة المعايير لتقديم البديل الجديد «جمهورية ديمقراطية اتحادية»، والذي كان يقدمه كمدخل لاستمرارية بقائه في السلطة، والمتمثل بمخرجات الحوار الوطني الشامل التي صاغها مبعوث الأمم المتحدة حينها، جمال بنعمر مع مجموعة السفارات المؤثرة، بالتنسيق مع مجموعة النخب السياسية المتطلعة للفوز بالسلطة والمتهافتة على تقاسمها.

وبينما كانت النخب السياسية تتزاحم على كعكة السلطة، فيما عرف بمفاوضات فندق الموفنبيك، كانت اليمن تتفاعل في داخلها صراعات متراكمة وملتهبة، بدءًا من أزمة الحكم، والدولة العميقة، وخروج صالح وتربصه بالسلطة، وأزمة التمرد في صعدة التي استمرت منذ في 2004 في ستة حروب متتالية مع الجيش اليمني، وأزمة انفصال الجنوب والمطالبة بعودة اليمن الجنوبي، وأزمة انتشار التنظيمات الإرهابية وتحولها إلى إرهاب موطّن يعمل بالدفع المسبق لصالح كافة الخصوم السياسيين، وأزمة دعاة التغيير ضمن الأجندة الغربية المدفوعة للقفز والاستيلاء على السلطة في دولة كان الفشل عنوانها الرئيس.

انهار ما تبقي من رموز وهياكل الدولة، وسطت مليشيات الحوثي على ما تبقى من ركام ما كان يعرف بدولة الوحدة في صنعاء، وهرب الرئيس هادي الذي كان قد قدم استقالته، ليعيد تنصيب نفسه رئيسًا من عدن ولفترة أيام معدودات قبل ان تسقط عدن بيد الحوثيين وصالح ويهرب هادي لاجئًا إلى الجارة السعودية طلبا للدعم لإعادته وشرعيته إلى صنعاء.

***

كانت الرياض تراقب منذ فترة من الزمن انهيار هياكل النظام والقانون في جارتها الجنوبية، وكانت المخاطر تتزايد مع ورود رسائل التحذير من كل صوب، ومعها تزايدت مصادر القلق لدى صانع القرار السعودي، من أن ما يحدث في اليمن ستكون له آثار ارتدادية واسعة على المنطقة، خاصة لموقع اليمن الاستراتيجي عند المدخل الجنوبي للبحر الأحمر، وسيطرته على مضيق باب المندب، وعلى الأمن الملاحي في منطقة بحر العرب وخليج عدن، وجنوب البحر الأحمر، حيث تمر 21 ألف قطعة بحرية سنويًّا، وما يوازي 12٪ من حجم التجارة العالمية.

وقد سبق للرياض أن سعت لجمع الأطراف اليمنية لتحقيق عملية الانتقال السلمي للسلطة من الرئيس صالح، فيما عرف بالمبادرة الخليجية، في زمن الملك عبد اللّه بن عبد العزيز آل سعود، والتي تم التوقيع عليها في الرياض في نوفمبر 2011، وشكلت مدخلًا لعملية أشرفت عليها الأمم المتحدة لصياغة خطة تنفيذية للمبادرة السعودية شملت بنودًا عسكرية وسياسية، اتفق عليها الخصوم السياسيين بإشراف الأمم المتحدة، وكُلف هادي نائب الرئيس صالح حينها بالإشراف على تنفيذ الجانب العسكري، ولم تحقق عملية إعادة هيكلة القوات المسلحة والأمن أي إنجاز يذكر، بل عززت القناعة بأن المؤسسة العسكرية تتبع الرئيس المخلوع، فيما أقر الجانب السياسي عقد الحوار الوطني، وصياغة الدستور، وإجراء انتخابات عامة تنهي العملية الانتقالية وفق الدستور الجديد.

وخلال هذه المرحلة كان الرئيس السابق صالح يتربص للعودة إلى المشهد السياسي، فيما كان الرئيس الذي انتخب، بالتوافق الوطني لقيادة مرحلة الانتقال السياسي السلمي، يبحث في كيفية بقائه في السلطة بعد الانتخابات التي ستتمخض عن الدستور الجديد. وبينهما كان الحوثي يدرك ويستغل شغف الطرفين بالسلطة، تمكن من فرض نفسه أمرًا واقعًا على الساحة، واستمر في مغازلته كليهما حتى تحين اللحظة المناسبة لينقض على السلطة بانقلاب كان يراد له أن

يكون أبيضَ. استغل الحوثي ثورة التغيير ولبس عباءة مكافحة الفساد، وقاد في منتصف 2014 الحشود للتنديد بالحكومة وفشلها.
أعطى بنعمر والدائرة المحيطة بالرئيس حينها الانطباع لهادي بأن الأمور تحت السيطرة، وأن مجلس الأمن سيقف داعمًا له في وجه أي تمرد داخلي، فأسكرته نشوة البقاء في السلطة بعصى الخارج. ولم يأت آخر العام إلا وقد استكمل الحوثي انتشار ميليشياته داخل العاصمة، ووقَّع مع الرئيس هادي اتفاق السلم والشراكة برعاية جمال بنعمر ليصبح الرئيس هادي رئيسًا صوريًّا لليمن. استفاق الرئيس هادي على طامة كبرى، وهنا بدأت المشكلة.
كان الفشل هو العنوان الأكبر لمرحلة رئاسة هادي القصيرة في صنعاء، وكان يعلق أسباب فشله على شماعة صالح باعتباره الحاكم الفعلي، وأنه لم يتمكن من السيطرة على الأوضاع الداخلية في اليمن بحكم أنه قادم من الجنوب، ومن خارج منطقة القبائل الزيدية الحاكمة في شمال اليمن، إلا أن فشل الرئيس هادي طال حتى المحافظات الجنوبية التي جاء منها. وانكب الرئيس هادي بشكل يومي على متابعة ترتيبات الحوار الوطني، واستمرأ لعب دور رجل التغيير، الذي كان يرى فيه وسيلته للبقاء في الحكم، ما وفر غطاء لتمدد المشروع الحوثي في اليمن نظرًا للانفلات الأمني الشامل.

إلا أن الرئيس هادي لم يبق مكتوف الأيدي، ولم يألُ جهدًا في شرح أخطار التوسعية الإيرانية في اليمن عبر ميليشياتها الحوثية، وتهديدها للأمن الإقليمي، وسيطرتها على ممرات الملاحة الدولية في خليج عدن وجنوب البحر الأحمر، مما يعني تحكم إيران بعصب التجارة الدولية في مضيقي هرمز وباب المندب. وأتذكر أنه كان يكرر دائمًا أن إيران لا تحتاج للقنبلة النووية إذا هي أحكمت سيطرتها على مضيقي هرمز، وباب المندب.
تكررت رسالة الرئيس هادي حول الخطر الإيراني المحدق للزعماء الغربيين، خلال أول جولة له في أوروبا وأمريكا والتي ختمها بزيارة الملك عبد اللّه في جده في 2012، وكرر الرئيس هادي على مسامع العاهل السعودي ردود أفعال القادة الغربيين خلال جولته لنيويورك، وواشنطن، وفرنسا، وألمانيا، وبلجيكا، حول خطر التوسعية الإيرانية في المنطقة وزعزعة الأمن الإقليمي. وفي الحقيقة قاد الرئيس هادي مرحلة انتقال مستحيلة، شرح شخصيًّا أبرز سماتها في خطابه عقب التنصيب، من أن الطرق العامة التي تربط المحافظات اليمنية كانت مغلقة بفعل التقطعات، وخطوط النفط والكهرباء معطلة بفعل المخربين، والأوضاع المعيشية صعبة، والنشاط التجاري والصناعي مجمد.
كانت الرسائل تصل الرياض تباعًا، ويتزايد القلق في أوساط صناع القرار في الجارة الغنية.

وجاءت المناورات العسكرية الحوثية في بداية مارس 2015 في منطقة البقع في صعدة المحاذية للأراضي السعودية، بمشاركة الآلاف من المقاتلين الحوثيين وبكافة أنواع الأسلحة الثقيلة التي استولوا عليها من الجيش اليمني، وبمشاركة قيادات حوثية مدربة في معسكرات حزب اللّه في لبنان، رافعين شعارات «قادمين يا مكة في الطريق إلى تحرير الأقصى من سيطرة اليهود»، لتدق ناقوس الخطر.

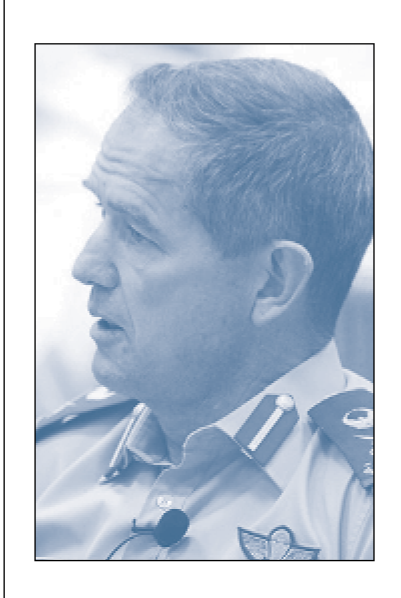
***

في الأيام القليلة التي قضاها الرئيس هادي في عدن، كان الفشل يطارده حتى في حمايته الشخصية ومن دائرته القريبة التي يفترض أن تكون سنده، وفشلت جهوده في تأمين السيطرة العسكرية والأمنية على المنطقة، ودعواته المتكررة لمسؤولي الدولة للانضمام إليه في عدن وتفعيل دور الحكومة.
وكأن لسان حالهم يقول: البقاء في المساحة الضبابية أحوط ريثما يتبين من يكون المنتصر في النهاية. ومع قرب إحكام قبضة الحوثيين وصالح على عدن، أفضت مشاورات الرئيس هادي مع دائرة مستشاريه القريبة إلى القناعة بكتابة رسائل مناشدة عاجلة إلى قادة الدول العربية، وإلى قادة دول مجلس التعاون لدول الخليج العربية، والتي قمت في 24 مارس 2015 بنقلها إلى مجلس الأمن بصفتي مندوب اليمن الدائم لدى الأمم المتحدة في نيويورك في حينه.

طالبتْ مناشدات الرئيس هادي تقديم الدعم الفوري بكل الوسائل والتدابير اللازمة، بما في ذلك التدخل العسكري لحماية اليمن وشعبها من الاعتداءات الحوثية المستمرة. في تلك اللحظة كانت الدولة اليمنية الفاشلة تفتح الأبواب على مصراعيها للتدخل الخارجي وانتشار العصابات المسلحة، والسقوط في أكبر أزمة إنسانية شهدها العالم، والإيغال في إذلال الشعب اليمني العظيم، أصل العرب وصاحب الحضارة العريقة الموغلة في التاريخ، والذي تقطعت به السبل في الداخل والخارج بين ليلة وضحاها.

غادر هادي عدن ناجيًا بجلده، متجهًا شرقًا هربًا من كماشة الحوثي– صالح التي كادت أن تطبق عليه، وقطع طريقًا امتد 330 كيلومترًا إلى الحدود اليمنية العُمانية، وواجه الأهوال فيما كان الموت يترقبه عند كل طريق ومنعطف، ومن عمان انتقل إلى الرياض. ولم يكن يدُر في خلد هادي وهو يقف على الحدود اليمنية العمانية أن عمليات القصف الجوي للتحالف بدأت في الساعات الأولى من ذلك اليوم.

من جهتها أطلقت إيران وحرسها الثوري أكبر عملية تدخل ضمن رؤيتها الإيديولوجية لتصدير الثورة، مستغلة فشل الدولة اليمنية، لإعلان أن رابع عاصمة عربية باتت في قبضة إيران، وتدفقت آلاف الصواريخ والمسيرات والقدرات العسكرية والخبراء من الحرس الثوري، ومن عناصر حزب الله إلى اليمن



مايك هيندمارش

لخوض معركة السيطرة الكاملة على اليمن وغزو السعودية. ومن جهة أخرى قدمت مندوبة دولة قطر –بصفتها الرئيس الدوري لمجلس التعاون لدول الخليج العربية– مذكرة مشتركة في 26 مارس 2015 تضمنت استجابة دول المجلس لمناشدة الرئيس هادي.

التحالف العسكري المكون من عشر دول بقيادة السعودية باشر في الساعة الثانية بعد منتصف الليل من يوم الخميس 26 مارس 2015، عمليات عسكرية لدعم الشرعية في اليمن، مستهدفًا ما أسماه بمعاقل الحوثيين، واستمرت العمليات العسكرية حتى شهر أبريل 2015، عندما أعلنت السعودية التحول من عمليات «عاصفة الحزم» إلى عمليات «إعادة الأمل»، بعدما أكدت تمكنها من تحييد القدرات الصاروخية للحوثيين وحليفهم الرئيس السابق صالح.

إلا أنه سرعان ما تبين أن حرب اليمن قد بدأت لتوها، وأن الحديث عن انتهائها بعد شهر من بدئها كان يعد ضربًا من الخيال، حتى التقدم الكبير الذي حققه الجيش الوطني في الوصول إلى مشارف العاصمة صنعاء، وبعد جهود التحالف الكبيرة التي أدت لرفد قدرات أبناء الجنوب في تحرير عدن وبقية المناطق الجنوبية، بدأت عمليات الانحسار الكبيرة، وما هي إلا أشهر حتى شهدت جغرافيا مسرح العمليات العسكرية استقرارًا في مواقع السيطرة بين الحوثيين من جهة، ولفيف القوى التي انضوت تحت مظلة الشرعية من جهة أخرى.

ومن خلال النظر إلى طبيعة العمليات العسكرية وتحديدًا الجوية للتحالف، يتضح أن طبيعة العمليات العسكرية الجوية ضمن رؤية التحالف الذي تقوده السعودية، كانت تستهدف تحجيم القدرات القتالية لدى الحوثيين، وليس هزيمتهم، وبالمقابل مساعدة القوى المختلفة التي تسيطر على مسرح العمليات في المناطق المحررة حتى لا تنكسر، والضغط بكافة الوسائل لإرغام قيادات الحوثيين للقبول بالحلول السياسية للنزاع. وكان صانع القرار السعودي يدرك أنه –في نهاية المطاف– سيكون الحل يمنيًّا وبوجود الحوثيين على رأس طاولة السلام. راهنت الرؤية السعودية للحل في اليمن على الهوية العروبية للحوثيين، وإمكانية إعادتهم إلى الحضن

العربي بعيدًا عن رؤية تصدير الثورة التوسعية الإيرانية.
وخلال فترات الصراع المختلفة حاول المجتمع الدولي التدخل مرارًا لجمع الأطراف المتصارعة لوقف الحرب، والجلوس للتفاوض حول أفضل السبل لعودة السلام والشراكة والتفاهمات التي سبقت الحرب. وفي واقع الحال فقد كانت ديناميكيات محادثات السلام ترتبط شرطيًّا بالوضع على جبهات المواجهة. في يونيو 2016 وبعد ثلاثة أشهر من اندلاع النزاع، دعت الأمم المتحدة لعقد مشاورات جنيف، التي لم تحقق أي نتائج، ولم تسنح للأطراف فرصة تبادل وجهات النظر في الوضع. وفي ديسمبر من نفس العام دعت الأمم المتحدة إلى مشاورات في مدينة بييل السويسرية، وهي المشاورات التي أسست للقضايا الإنسانية، وقضايا بناء الثقة التي تطورات وتبلورت لاحقًا في ستوكهولم بعد ثلاثة سنوات من تاريخه.
وكانت مشاورات الكويت التي امتدت على مدار أربعة أشهر من أبريل حتى أغسطس 2016، هي أول جولة مشاورات جادة وشاملة قادتها الأمم المتحدة بإشراف مبعوثها الموريتاني إسماعيل ولد شيخ أحمد، حيث تم صياغة أوراق سياسية وعسكرية، ومقاربات شاملة للتعاطي مع الأزمة اليمنية، كما أنها تمخضت عن أول محاولة للوساطة السعودية عبر إنشاء آلية ظهران الجنوب، لمراقبة وقف إطلاق النار، وبدء الاتصالات المباشرة السعودية الحوثية. إلا أن مشاورات الكويت لم تؤد إلى نتائج على الأرض نظرًا لانسحاب الحوثيين في اللحظة الأخيرة من طاولة المفاوضات، ورفضهم التوقيع على الأوراق المتوافق عليها.
في ديسمبر 2018، وبعد شهر من فشل جولة أخرى، كانت الأمم المتحدة قد دعت إليها في جنيف نظرًا لأن الوفد الحوثي قرر عدم السفر لحضور المشاورات ملقين باللائمة على التحالف، انعقدت جولة مشاورات ستوكهولم، والتي عرفت جزافًا باتفاقيات الحديدة، وهي في الأصل أوسع من ذلك بكثير، فقد شملت الجوانب الإنسانية، والاقتصادية، وقضايا الأسرى، والمعتقلين. ويعود لتوافقات ستوكهولم الفضل في النجاحات المحدودة التي تحققت لاحقًا سواء في الهدنة التي صمدت في وضع اللاسلم واللاحرب الذي تعيشه اليمن، مثل قضية فتح مطار صنعاء للرحلات الجوية، ورفع القيود على حركة التجارة البحرية عبر ميناء الحديدة، ودفع المرتبات، والتنسيق بين الأجهزة المالية، وتوحيد المنظومة البنكية، وفتح الطرق والممرات الإنسانية، ورفع الحصار عن كافة المدن اليمنية بما فيها مدينة تعز الصامدة.
وفي الحقيقة كانت مشاورات السلام مرهونة بالمزاج العام لأطراف النزاع، واعتقاد كل طرف بأن النصر على مرمى حجر منه، وأنه بوسعه هزيمة الخصم والفوز بالسلطة، ففي المشاورات الأولى كان هذا الإحساس يتملك القوى المنضوية تحت مظلة الشرعية، وخلال المشاورات المتأخرة كان الحوثي يزداد انتشاءً واحساسًا متزايدًا بالنصر على السعودية، وأمريكا، وإسرائيل، وهي الدول التي طالما كررت أبواق الدعاية الحوثية بأنها تحارب الحوثيين في اليمن، وهذا النفس المتغطرس ما زال يحكم الإحساس العام لدى الحوثيين وإلى اليوم في السنة التاسعة للصراع.
مشاورات ستوكهولم مثلت لحظة النهاية قبل إسدال الستار عن العمليات العسكرية للتحالف في اليمن، فقد أجهضت في لحظاتها الحاسمة الأخيرة عملية عسكرية شاملة قادها التحالف ممثلًا بدولة الإمارات، لاستكمال تحرير الحديدة وموانئها، والتي كانت على مرمى حجر. جاءت التعليمات من أعلى المستويات في قيادة التحالف تحت ضغوط دولية، وتوقف مشروع استعادة الدولة، وأجهضت بعده نتائج مفاوضات ستوكهولم رغم الوعود الدولية الكبيرة.

***

وللحقيقة والتاريخ فقد أدركت قيادة السعودية منذ وقت مبكر أنها تورطت في مستنقع الجارة الجنوبية و«فشل الدولة» فيها على خلفية الصراعات التاريخية، وهو ليس بالمستنقع الجديد، فقد خاضت السعودية العديد من المواجهات مع فكرة فشل الدولة في جارتها الجنوبية، وخطر ذلك على الأمن القومي للمملكة. وانخرطت

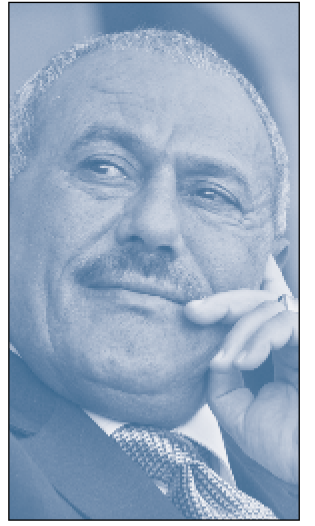
السعودية منذ قيامها في مواجهات مع اليمن ونظمها المختلفة سواء في الشمال أو الجنوب، وأبرز تلك المحطات تمثلت في الحرب السعودية اليمنية في 1934، والحرب الملكية الجمهورية في عقد الستينيات، وحرب الوديعة في نوفمبر 1969.

ورغم اختلاف دوافع هذه الحروب، إلا أنها جاءت على خلفية سيكولوجية متأصلة في العقلية اليمنية، كانت تغذيها الإمامة في شمال اليمن ضد السعودية، وانتهى الحال بالإمامة ورموز الأسطورة الدينية لاجئة في السعودية تخطب الود والولاء. وورثت الجمهورية في الشمال هذه الحالة النفسية، بمزيد من الكره للسعودية باعتبارها قبلة «الرجعية العربية»، وسرعان ما تحولت الجمهورية حتى ما قبل زمن دولة الوحدة، إلى متلقٍّ للدعم السعودي للجيش والمؤسسة الأمنية والقبائل. كان الجميع يستطعم المال السعودي باعتباره حقًّا، ولا يرى في السعودي أخًا. أما في الجنوب فقد كان الراعي السوفييتي ضامنًا لبقاء وقوة النظام «الاشتراكي» تحت مظلة الحرب الباردة، التي ما إن سخنت وأفلت شمسها، حتى انهار النظام بفعل حروب الرفاق التي لم تتوقف، فلجأ البقية للوحدة هربًا من المزيد من التنكيل الذاتي، وكان صالح في الاستقبال، وبقية قصة فشل دولة الوحدة معروفة للجميع.

ومما زاد من تعميق إدراك المملكة للمأزق اليمني، الفشل الذي


جمال بنعمر


بطرس بطرس غالي


علي عبد الله صالح

واجهته مع تحالف القوى اليمنية المنضوية تحت مظلة الشرعية، وهي أشتات من قوى متنوعة ومختلفة الأجندات، وتتوزع ما بين قوى تقليدية مشهود لها بالولاء للسعودية، وقوى قومية كانت حتى الأمس القريب شديدة العداء للسعودية، وقوى الأجندات الخاصة كالقضية الجنوبية، والإسلاميين، وقوى التغيير التي كانت وما زالت ترفع شعارات الربيع العربي، وتقف في صف الاحتجاجات في البحرين في 2011، وقوى تتبع نظام الرئيس صالح والتي قفزت إلى الرياض بعد أشهر من بدء الحرب وانضمت إلى مشروع استعادة الدولة بعد أن أدركت أن فرصها تضمحل بوجود الحوثي في صنعاء، وهي التي اقتاتت من السلطة المركزية لعقود.

كما واجه التحالف الذي تقوده السعودية حقيقة انسحاب المكونات العشر التي أعلنت منذ اليوم الأول اشتراكها في حرب دعم الشرعية في اليمن لأسباب متعددة، ربما كان أبرزها أن العمليات العسكرية لم يكن متوقعًا لها أن تستمر إلا لبضعة أشهر، ولكن حساب الحقل لم يوافق حساب البيدر، وبقيت الإمارات في التحالف حتى أعلنت في فبراير 2020، في مراسم عسكرية احتفالية مهيبة في أبو ظبي، عودة قواتها المشاركة في حرب اليمن، والتي شارك فيها (15) ألف جندي مشاة وقوات خاصة، وثلاثة آلاف من القوات البحرية. وأعلنت الإمارات في هذه المناسبة أنها أنجزت تدريب وتسليح قوات جنوبية قوامها مئتي ألف

مقاتل. وفي الحقيقة فإن الأعداد الكبيرة من المقاتلين الذين دربتهم الإمارات كانوا ولا يزالون عصب مشروع انفصال جنوب اليمن. وللأمانة التاريخية فقد سنحت لي في 20 أكتوبر 2016 فرصة الحديث مع اللواء المتقاعد في الجيش الأسترالي مارك هندمارش، قائد الحرس الرئاسي بدولة الإمارات، والذي قال إن مهمة الجيش الإماراتي في عدن تلخصت في الإمداد العسكري واللوجستي لدعم مقاتلي المقاومة العدنية، وإن المهمة لم تكن صعبة نظرًا لوجود الروح القتالية العالية للمقاومة العدنية، ورغبتهم في تحرير مدينتهم، وتناول الحديث تقسيم مسرح العمليات العسكرية في اليمن بين الإمارات جنوبًا، والسعودية شمالًا، مع التعاون والتكامل بينهما. ولم يذكر تفاصيل ظهرت لاحقًا، عن الاتفاق السري الذي تم مع الحرس الجمهوري الذي انسحب من عدن تاركًا الحوثي ليواجه مصيره الدموي بيد مقاومة أبناء عدن.

***

مع بداية 2022 بدا جليًّا في مركز القرار في الرياض، بأن المسرح بات جاهزًا لنهاية الحرب اليمنية، وهي في الواقع أرضية مستنقع شديد الوعورة صعبة الخوض، وكانت البداية بإعلان السعودية مبادرتها في مارس 2022 لإنهاء الأزمة اليمنية والتوصل إلى حل سياسي شامل في اليمن، داعية الأطراف اليمنية لقبولها، ووقف نزيف الدم، وتغليب مصلحة الشعب اليمني على أطماع إيران التوسعية. وبإعلان توافقات مؤتمر الرياض 2 والذي التأم بعد أيام من إعلان المبادرة السعودية في السابع من أبريل، حينما تمت إزاحة الرئيس هادي في محاولة لضخ الدم في حال الموت السريري الذي أصاب شركاء التحالف اليمنيين، وفشل هادي في ملفي الحرب والسلام.

كان الرئيس هادي يؤمن بنظرية نيوتن وحتمية سقوط التفاحة في يديه، عاجلًا ام آجلًا، بحسب وعد الأشقاء كما كان يكرر دائمًا، وما عليه إلا أن ينتظر أن تمر التفاحة بمخاض النشوء والارتقاء، حتى إذا ما نضجت وآن قطافها ستغادر الغصن ليتلقاها وهو في استراحته مطمئنًا، منكفئًا.

ورث هادي حكم الدولة الفاشلة وأورثها لمن جاؤوا من بعده بمزيد من الفشل، وربما كان أقسى ما سمعته في حياتي، تلك الكلمات التي تقطع نياط القلب التي قالها الفريق علي محسن الأحمر، حينما كنا ذات يوم مجتمعين في جناح نائب الرئيس ونحن نناقش موضوعات متصلة بمفاوضات السلام، وحينما احتد النقاش ولم يصل الاجتماع إلى شيء ملموس، قال بصوت حكيم: «انظروا أين آلت بناء الأمور بفعل سفسطتكم، وقالها بلهجة يمنية (بعسستكم)، وهو يشير إلى علم دولة الوحدة المرفوع في فندق خارج الوطن. انظروا أين صار علمكم الجمهوري».

هكذا تم توريث «فشل الدولة» في 7 ابريل 2022 لثمان فصائل لا جامع بينها سوى الاختلاف، والتمترس خلف الأجندات الضيقة، يلقي بعضهم باللوم على بعضهم لتزداد عمقًا المأساة اليمنية، فيما يتربص عميل المشروع التوسعي الإيراني منتظرًا سقوط تفاحة نيوتن ليديه حسب وعد سادته في طهران، ليفرح بنهشها وهو يقف على أشلاء شعب مقتول وجائع ومشرد، ووطن سليب، بعد أن قتل نصف مليون يمني في طريقه لتحقيق حلم خميني في هزيمة السعودية ودخول الأراضي المقدسة.

وفي الحقيقة لا يمتلك الحوثي مشروعًا وطنيًّا، ولا يحكم في صنعاء إلا عبر أمراء الحرب، بالرعب والحديد والنار، باسم السيد القائد، الزعيم الغائب.

إنه مشروع لأمراء الحرب والعصابات يتقاتلون من أجل النهب، وتمتلئ صفحات التاريخ العربي والإسلامي بالكثير منها كلما تفشل الدول في أداء وظائفها، في تكرار لمتوالية انقضاض الرعاع على السلطة والغوص في مغانمها وملذاتها، فيما تتكرر دورة السقوط والفشل واجترار سلسال الدم الذي يتغذى بالأسطورة الدينية، والحق الإلهي، والمغالاة في الخصومة.

في آخر زيارة لي لصنعاء، في يناير 2015، كنت أرى بشرًا، أخوة لي في الوطن لم اعتد رؤيتهم، كانوا يشبهون طالبان الأولى وهي تدخل كابول في 1996، كذلك رأيتهم وهم

يتقاطرون إلى المدينة بسيارات الدفع الرباعي (الشاص)، أو يتجولون في الشوارع بثيابهم الرثة وأحجامهم الضئيلة، حفاة، شعث، غبر، وجوعى، يمضغون نبته القات المخدرة في صبحهم وعشيهم. كنت أراهم في تقاطعات الطرق أطفالًا مدججين بالأسلحة يحكمون السيطرة على مداخل ومخارج عاصمة دولة الوحدة، فعلمت أنها النهاية. وقبل أن تبدأ حرب 2015 كان لي فرصة اللقاء بأحد رموز الحركة الحوثية الذي قال لي بوضوح: لما تستغربون من ممارستنا لحقنا في حكم اليمن؟ ألم يكن الحكم خلال تاريخنا الطويل مداولة بين الناس، ولمن غلب، ونحن الغالبون اليوم. كان يعني نظرية التداول العنفي للسلطة، الذي لم يتوقف يومًا في يمننا، ولن يتوقف.

***

من أجل تفكيك عقدة المستنقع اليمني، وللبحث عن أفضل السبل للخروج الآمن وبأقل قدر من الخسائر الذي عملت طهران وتعمل في سبيل تعظيمها وزيادة كلفة جرحها الموجع، عملت المملكة على محاورة الحوثيين في جولات امتدت منذ مشاورات الكويت 2016، وتواصلت عبر سلطنة عُمان، الدولة الجارة التي تمتلك خطوط تواصل مع جميع الأطراف، وصولًا إلى مباحثات الوفد المشترك السعودي العماني في صنعاء في بداية أبريل الماضي. وبموازاة هذا الخط، ذهبت الرياض بعيدًا للتحرر من شراكاتها الأمنية التقليدية التي كبلت قدراتها على حماية مصالحها الحيوية العليا، واعتمدت انطلاقًا من علاقاتها الواسعة شرقًا وغربًا سياسة التقارب مع طهران، وانخرطت في مفاوضات النيات الحسنة في بغداد، وعمان، وصولًا إلى بكين حيث تم التوقيع في العاشر من مارس الماضي على اتفاق للتطبيع مع إيران، ما زال ينتظر إسقاطاته المباشرة على الملف اليمني.
وتدرك الرياض صعوبة التطبيع مع نظام يقوم على الأسطورة الدينية، والاصطفاء، والحق الإلهي، ويتغذى بالعنف، ويتحصن بنشر وتصدير حالة عدم الاستقرار لدول الإقليم عبر ميليشيات منتشرة في دول المنطقة، وتعمل وفق نظام الدفع المسبق. ولكن السعودية تراهن على وهن وضع إيران الداخلي تحت وقع العقوبات الدولية، والرفض الشعبي الداخلي، وحاجة النظام للمساعدات العاجلة. فهل تهزم المصالح الإيديولوجيات الراسخة؟
كما أن الخطاب الرسمي في طهران لا يتحدث عن ممارسة ضغوطات على أتباعها في اليمن، بل تتناول موضوع الحل اليمني، وهي تدرك أنها أعدت ميليشياتها في اليمن لمعركة طويلة النفس، وأعدت مستضعفيها في الأرض اليمنية بما يلزم من المدد لمعركة يحسبون انها ستوصلهم إلى تركيع السعودية والتهامها مثلما فعلوا بالعراق ولبنان واليمن.

وفي الملف اليمني تدرك الرياض دقة معادلة تفادي السقوط في خطأ استراتيجي بأن يمنح الحوثي ما ليس من حقه على حساب الإجماع الوطني اليمني، في ظل غياب ائتلاف وطني يمني موحد يقود السير في طريق الحل المستدام في اليمن. وبتقديري، وهذا ما رددته مرارًا في مقاربتي لرؤية السلام الصعب، أن اليمن ربما يحتاج في مسيرة بحثه عن السلام لعقود ثلاث، من التوافقات، والتوازنات، والنهوض بعد الكبوات، سيرًا فوق رماد نار متأججة، وتجربة الصومال الشقيق مؤشر لصعوبة تصحيح «فشل الدولة» وصنع السلام، وتحديدًا في اليمن، الأرض التي ما رأت يومًا سلامًا.
والمهم في هذه السانحة أن تنكسر دورة العنف ويفكر الجميع بأفضل ما يريدونه لأبنائهم، وأحفادهم، كيفما كان هذا الذي يتطلعون إليه، سواء أكان وطنًا واحدًا، اتحاديًّا، أو جنوبيًّا، أو شماليًّا، أو حضرميًّا، أو شيعيًّا، أو سنيًّا، أو علمانيًّا، ولكنني على ثقة بأن الأجيال القادمة ستعيد تشبثها بالوعي الجمعي للأمة مثلما كان شعار الجنوب الاشتراكي المستقل من بريطانيا: «لنناضل من أجل الدفاع عن الثورة اليمنية، وتنفيذ الخطة الخمسية، وتحقيق الوحدة اليمنية». حتما سنعود دورتنا الأولى نحن «معشر يمانون»، لنجمع أشتات سبأ، وذي ريدان، وحضرموت، ويمنات، وأعرابهم في السهول والتهائم ○

الذاتي والمشترك في تجربة الصرخة والمكان بخزفيات سناء الجمالي أعماري



محمد المبروك عمراني
(تونس)

المقدمة:
على سبيل صرخة

الهجين والعجين، أو صراخ الطين.. من هذه وتلك، تقتنص الرحلة بلاغة الصمت، أو الصرخة الضاحكة كما نراها متعالية عن تربتها؛ فروع من الأرض تولد من السماء متدلية بإسهاب روحي متعطش لإملاء كلمات الوجع، وكلمات الفرح. لا نعلم أتتدلى أكوام الطين شنقًا أم هي وُلدت اشتياقًا.. الطين يُبعث من جديد بأنامل أنثى حالمة. ربما هي الصرخة الأولى للوليد، حيث لا أحد يتكهن أهي فرحة ابتهاج بوهج الحياة أم هي صرخة خوف من المجهول. وبكل الأحوال هي صرخة ولدت على صخب أنامل خزَّافة.. إتحاف الحياة والوجع، وإتحاف الصراع والأمل حينما لا تناقض الطينة أسياخًا تخنقها. فلا تتوانى الصرخات عن الاستهزاء من قدرها، لأن الحياة تلوح بأشكال عديدة.. صراخ لذة ومتعة، أم صراخ ألم ووجع؟

وَهْمُ الحواس

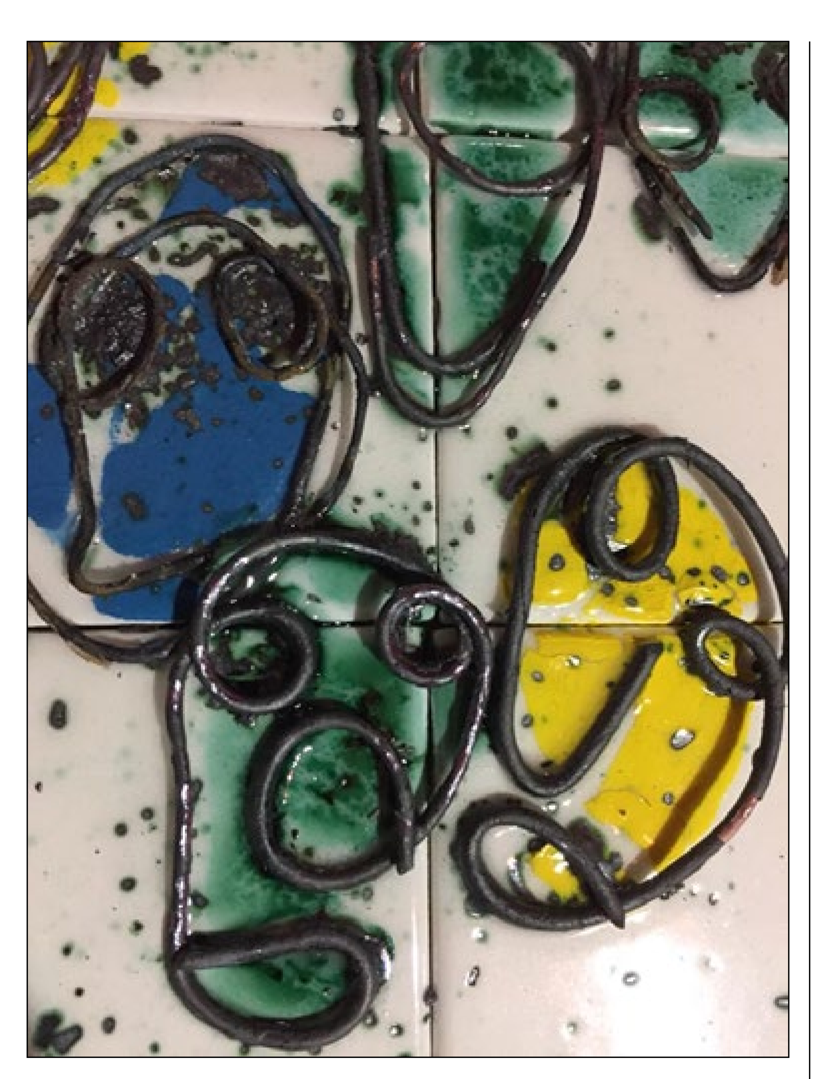
أصبح ثراء العنصر البصري من مداخل الفن المعاصر والتجديد فيه. فتداخلت الخامات، وأصبحت الصورة مخالفة لما كانت عليه استثارة للحواس واستنطاقًا للطاقة الحيوية بالمادة. الطين والحديد خامات مختلفة ولكنها تتعايش وتتناقل صورًا مختلفة المعاني. ولأن لكل خامة خصوصياتها وتعبيرها الخاص، فقد كان للخزف التونسي المعاصر أن يبحث عن نقاط انعتاق يسعى فيها للتراجع عن نواميس القيود، وضوابط تقنية رسمها السابقون، حيث يصعب الإفلات من مواضعاتها أو الخروج عنها. فلم تعد الممارسة الفنية المعاصرة رهينة صبغة ثقافية ذاتية يتواصل فيها الخزاف مع العجين من أجل إعادة إنتاج الرمز، بل أضحت مبحثًا في جوهر المادة من منطلق التجريب وتعدد وسائط التعبير وأساليب الأداء، على ضوء تداخل المواد ضمن بيئة جامعة يمتد فيها اللمسي إلى عالم الخيال. ولكي نتمكن من دراسة البناء الخزفي كإنشاء تعبيري يعتمد التجديد؛ كان حريًّا أن نتطرق

إلى تقنيات الإنشاء وممكنات أداء الخامات المضافة بأعمال الفنانة التشكيلية والخزافة «سناء الجمالي أعماري»، في تشكيل الصرخة، وعرض علاقة النار كقوة تعبيرية نرصد من خلالها أهم التحولات والتغيرات التي تحدثها الخامات المضافة، على شكل ومضمون المنجز الفني الخزفي. وفي هذا السياق سنحاول النظر في نفس التجربة «الصرخة» للخزافة من زاوية مغايرة تتجاوز نواميس الصنعة والتكلف، نحو تشكيل رؤية مبحثها «صرخة» تستنطق أسس التمايز بين القيمة الثقافية والقيمة الإبداعية، قصد إقامة علاقة تشكيلية مع المادة، أساسها توتر يؤسس للإبداع، ويوسع مقبولية التعامل مع الأشياء، لنقلها من الصورة «الشكل» إلى صورة «المشكل». ونظرًا لأهمية التقنية في تأسيس عملية التواصل، والتفاعل، والاندماج، فقد تراءت المجسمات الخزفية مشحونة بغرائبية تستحوذ على عوالم الذات وتساكنها، من خلال تمثل عميق للعالم الخارجي. ومثلت الأجسام الصاخبة والوجوه الصارخة فضاءات بصرية تشاركية، تسمح بتبادلية بصرية وحوارية تقدم استراتيجية تنشيط جوانب الفكر واستفزاز المعاني والمفاهيم الصانعة لمضمون الحياة. فتكتظ الألوان وقد تعلقت بتصور الاستفزاز البصري وحركة المشاهدة؛ إذ لا صور ثابتة، ولا ثبات جامد.

يعد اللون والفضاء عناصر هامة لارتباطهما بمعنى الإثارة والتفاعل، بمعنى توسيع مخارج التقبل ارتكازًا على نقطتي استيعابية المكان والزمان. وقد عددت الخزافة من أساليب التواصل مع المادة والآخر بهدف إيجاد علاقة مباشراتية تُفاعل بين المواد المدمجة بعيدًا عن التعقيد. وكان أسلوب البساطة دافع تفاعل لتحقيق خدعة وهم الحواس. فيتيح الفضاء الخارجي وكثافة عنصر الضوء فيه مجالًا واسعًا للحركة، وإحساسًا باللامتحدد و»يكون الخيال في لحظة مصدرًا لكل أشكال الأمل والإلهام»[1]. (عبد الحميد: 2009، ص303)

أجساد ووجوه غير واجمة خاصتها صرخات تروج تراكيبًا فنية تعج بأطر نفسية مختلفة، يتشابك فيها الظاهر والباطن وقد انصهرا في نظام تفاعلي داخلي وخفي. انعكس هذا التواشج على ترجمة الأحاسيس والأفكار، وعلى بيانات الممارسة ومخرجاتها الجمالية. وهنا ارتأت الخزافة أن توسِّع من ممكنات محاورة الخامة بطرق تسعى إلى تجسيد الصوت بصريًا.. إنه استنطاق الصمت بمقروئية بصرية تتولد عن حركة مسموعة تستدرج الخيال والإحساس، في تداخل بيني، يحقق نوعًا من التفاعل دون حدود واضحة للأمكنة. وقد أضحى الحديث عن المكان محور مساءلة بين الاحتواء البصري والاحتواء النفسي لسلطة الخزافة على استهداف حواس المتلقي للانعتاق بالشكل الخزفي، من مستوى الممارسة إلى الفضاء الاستيعابي، ونقله من المجال البصري إلى الحقل الفكري، ليكون بمثابة البرهان على التواجد والإحساس المتجلي الذي يمكن من بسط سبل تواصل مع المادة، يدفع بالتوتر بين الفكر والممارسة والتجربة التفاعلية إلى أقصاه، فتنتقل المجسمات من سجل تأثيري ذوقي إلى سجل معرفي متعي، يحتوي لبس التضارب والانسجام، وتباين الواقع والخيال. ويقيم هذا دمجًا بين إنشاء الحركة الباطنية والحسية وبين الفكر، لأنه ضرورة للخروج بالتجربة الخزفية من قيمتها الثقافية إلى قيمة إبداعية لا بد من البحث لها عن نقطة هروب، للانعتاق بها من بوتقة الممارسة والانغلاق. فتنهض الممارسة الإبداعية والتشكيلية عند «سناء الجمالي أعماري» في تجربة المكان والصرخة على قيم إشكالية تقر مداخل انفعالية في هذا المجال، ويمكن أن يفضي هذا التآلف إلى توليد مُمكنات تعبيرية تساهم في الإقرار بأهمية استحداث قيم إبداعية وجمالية معاصرة، وحلول تشكيلية لممارسة خزفية.

ظلت التجربة الانفعالية محور اهتمام الخزافة في ممارساتها، لم تكن في حقيقة الأمر بمعزل عن قيمة إبداعية تشرع للبحث عن مبررات هذا النهج، وتستدعي تصور التمثلات التعبيرية، والإنشائية، فهي السبيل البصري الذي يوالف بين العمل الفني والخامة؛ قصد إيجاد آليات ومقاصد الربط بين التقنية





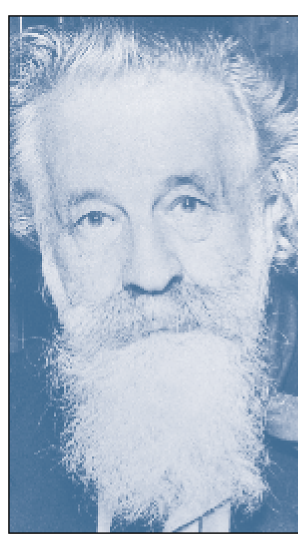
والقيمة الإبداعية، بما يُمْكن أن يحدد العلاقة الإجرائية بالمفهوم الجمالي التعبيري، كتقنيات تعالج ممارسة خزفية رهانها المعاصرة والتجدد و«التوتر» المستمر.

لم تكن صياغة الصرخة بعيدة عن مسار أركيولوجي يغوص في الأرض، ويبحث فيها قصد تحقيق القيمة التعبيرية، وطرح قطبية العلاقة بين الخامة والأثر والمكان. وفي هذا دفع نحو تصور العلاقة بين صيرورة إنشائية، ضمن تصور تشكيلي يعرج بممارسة خزفية معاصرة، تربط بين التقنية من جهة والناحية التعبيرية والتشكيلية من جهة ثانية.

إن التطرق للمادة ضمن مسار «الصرخة» وتجلياتها هو في الأصل عودة للنشأة، أو هو بحث في طبيعة المادة الغفل وإعادة قراءتها ضمن سياقها الطبيعي، الذي يستعير من الأرض رطوبتها وحرارتها، و لينها وصلابتها، لتكون مجسمات خزفية تصور الأرض والإنسان بفكر «سناء الجمالي أعماري». أجسام خُلقت من أرض عجينية تنبض بالحركة والحياة بعد أن غادر الماء شرايين الطين منها إلى غير رجعة، ولكنها مغادرة فيزيائية ترصد الخزافة من خلالها باقة أخرى من ألوان الحياة والحركة وومضات من صرخات سوريالية. فبين الطين والأرض عاطفة ملتهبة تتخذ من المادة مسارًا أركيولوجيًّا يتلبس بباطنها، ويكشف عما ينبض به سطحها من معنى التواصل، أو أنه استعارة الصرخة والتراب، والبحث عن معادن خفية للتجانس

يمكن رصدها من خلال تفاعل المواد تحت تأثير الحرارة فيها، بغية تحوير الخامات وتحويلها كي تعيد تشكيل ذاتها بذاتها في صياغة جديدة، بما يدفع نحو تواصل بالحواس والفكر.

ولا تخضع تجربة «الصرخة» عند الخزافة إلى المنهج المتفق عليه، بل سعت لتصديع أسسه، وخلخلة ثوابته، كي تلج لممكنات التحول التي تربط بين الذاتي والموضوعي، وتجلى هذا التزاوج والالتقاء مباشرة مع المادة، فتندمج فيها كليًا أو جزئيًا، وتصير «الصرخة الترابية» قاسمًا بين عديد الفضاءات والأزمنة بحثًا عن مناهج التعبيرية التي تربط بين الأرض والممارسة في اختيار المواد وطرق توظيفها وصياغتها، أو تفعيلها كخواص لونية وإبصارات فيزيائية، حتى تعبر المبدعة بالمادة من حيث هي وسيلة إلى حيث هي غاية، لأن هذه الغائية هي تجاوز لفكرة الرغبة في مجرد الممارسة، بل هي تحول الأفكار إلى موجودات حسيَّة.. إنها إلحاح الضرورة التي تهب المادة وضعًا مرئيًا جديدًا، وتحيل البحث فيها إلى بحث في الذاتية وجواهر الأشياء التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالأشياء ذاتها.. هي الجواهر التي تتجاوز الهُوة الفاصلة بين ذاتية الفنان و«ذاتية المادة»، التي تثير فضولنا وتحول المواقف إلى مرئيات وأشكال تستوعب تجربة مباشرة تتداخل فيها المادة مع الادراكات الحسية، بما يحيط ذات الخزافة برغبة الولوج داخل


جاستون باشلار


سناء الجمالي أعماري

المادة وسبر أغوارها، وعرضها في تجارب تستبعد الثوابت والقيم الجمالية الكلاسيكية، وتستقرئ الذات في مرآة مادة تروم أن تصبح أكثر تعبيرية عن بواطن الخزَّاف الذاتية، وترصد خواصه وانطباعاته الإيحائية والحُبلى بكثير من الرؤى والاستنباطات الواعية بضرورة تحرير الخامة في سياق ينم عن حالة من استبطان.. حالة خلَّاقة من الوعي بالوجود كمصدر من مصادر البحث انطلاقًا من كونية مادة الطين التي لا يمكن تجاهلها، مما سمح بتمظهر الوعي الباطني ووقع تحويل صبغته إلى جوهر ذاتي يلتحم بذاتية المادة كمصدر من مصادر التعبير عنه، بصيغ مختلفة من الأشكال التي تتجرد من كل غائية، إلا من المادة كموضوع، والذي تتحول وفقه

إلى مركز وجوهر قد لا يعبر أحيانًا عن نوازع نفسية أو ضرورة داخلية، إلا ما شاءت الخزافة أن تحوله إلى تأمل وتجربة وتعبير تحدث خللًا على مستوى المكان والزمن.

وجوه «تعزف» صرخة بمثابة نغمة تنتشر أصواتها داخل أزقة روح باطنية، لا أحد يقدر أن يمسك أطرافها، هي سلسلة تُشغل الجزء التفاعلي بالذات، والذي يتجه نحو الخلق والتجديد بوجود ميزة إدراكية مزدوجة، إنه البحث عن أمكنة سوريالية يقطنها الخيال، تنتهي فيها الكلمة وتعود فيها الخزافة مراهقة طفولية تصبح هي نفسها إستراتيجية إبداع.

تستحي خامة الطين إلى صرخة حقيقية.. الخزافة والمادة واحد.. إنها سبيل إلى إدراك

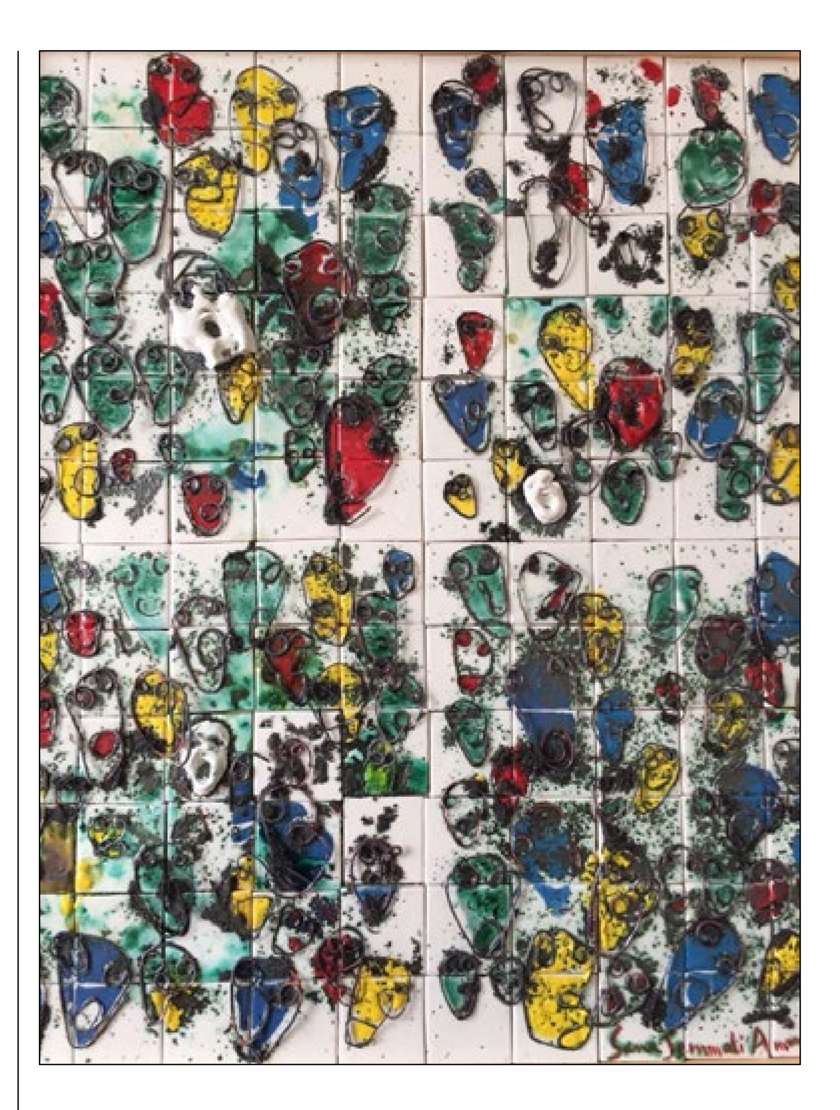
لما كان للتواصل بين الخزافة والمادة أن يحدث نوعًا من الصراع، ليس بين أقطاب العمل، وتستفز انفعالات حميمة قصد إبداع علاقة تشكيلية تعبر عنها، وتروي صراعًا خفيًا أبت اللغة الاستجابة إلى جوهر كنهه.. بل هي لغة المشكل والمادة.. علاقة سرية تجمعها بمادة الطين، وبصرخة تراها العين وتلامسها الروح.. إنها صرخة متلازمة تعكس علاقة بينية كعلاقة الطين بالأديم.

ومعرفة إمكانات الذات.. هنالك طور عميق يتحقق بالتواصل مع المادة.. ووصمة خاصة تعتري الذات الفاعلة حينما تتحسسها وتلامسها، أو حتى حينما يحتد الصراع بينهما. فتعلو صيحات الصراع وتولد صرخات البعث من معركة الوجود والتواجد.. وإذا أردنا تفسير هذه العلاقة فلا حائل لنا إلا أن نتحدث عن مواجهة الخزافة لمادة غفل، سلسلة في تحولها إلى أداة تواصل، فكل فعل في المادة هو في حد ذاته انفعال، وأن الانفعال هو جزء من تغيير النظرة إلى الذات، فقد بات لها أن تكون وسط الخامة، وتجعل المتقبل شريكًا وشاهدًا على هذا الصراع.. وكأن الكل يقيم فيها أبدًا على حد عبارة باشلار: «إذا سمحنا لأنفسنا بالاستغراق في أحلام يقظة الحجر المصقول فلن ننتهي أبدًا»[2]. (باشلار: 2006، 118)

ولما كان للتواصل بين الخزافة والمادة أن يحدث نوعًا من الصراع، ليس بين أقطاب العمل، وتستفز انفعالات حميمة قصد إبداع علاقة تشكيلية تعبر عنها، وتروي صراعًا خفيًا أبت اللغة الاستجابة إلى جوهر كنهه.. بل هي لغة المشكل والمادة.. علاقة سرية تجمعها بمادة الطين، وبصرخة تراها العين وتلامسها الروح.. إنها صرخة متلازمة تعكس علاقة بينية كعلاقة الطين بالأديم. وهي لغة التشكيل وحبل التواصل الخفي الذي يربط الروح بالجسد.. كلاهما من طين.

أوجدت الخزافة «سناء الجمالي أعماري» حاجتها بالقيمة الحسية في تشكيل مادة طين تغري بالولوج إليها، وإلى تحسس أعماقها بأشكال تتوالد.. تتكرر فيها صرخات تنقل الحركة الباطنية إلى حركة حسية بصرية، تعكس تجليات ممارسة تسعى إلى بناء إيقاع متحرك من الالتقاطات البصرية. تأسس هذا الإيقاع على تزاوج بين الخامات، واحتضن الطبيعة في فضائها الرحب المنفتح والمفتوح كالفيه، مفتوح بصرخة، ومنفتح على ضروب مختلفة من اللغة والتعابير في مسار مختلف متغير؛ نتحدث عن بيانات التجديد في الخزف التونسي المعاصر.

نجد أن مجسمات الصرخة تمثل كونًا مصغَّرًا (ماء، تراب، هواء، نار)، ولكنه كون يصرخ ويصرخ، حتى يخترق الصوت الحدود ومقاييس الزمن والمكان بما يحملانه من فكرة وإحساس. فتنعتق الأشكال الخزفية من قيود التاريخ، وتنفلت عواطف الذات الفاعلة من الحصر في حقبة زمانية أو مجال مكاني معين. ها هنا الزمن الذاتي يقطع الحدود، وينفلت من رفوف النسيان إلى الخلود، فينفلت المجسم بصرخاته من لحظة حلم الخزافة وطوق تاريخية التشكيل لينفتح على مجال الحديث عن زمن التفاعل بينها والمادة، لينشأ حوار وتحاور بينهما لتفعيل بقية الفضاءات الأخرى، تصبح الصرخات وليدة جملة من الصراعات البينية..



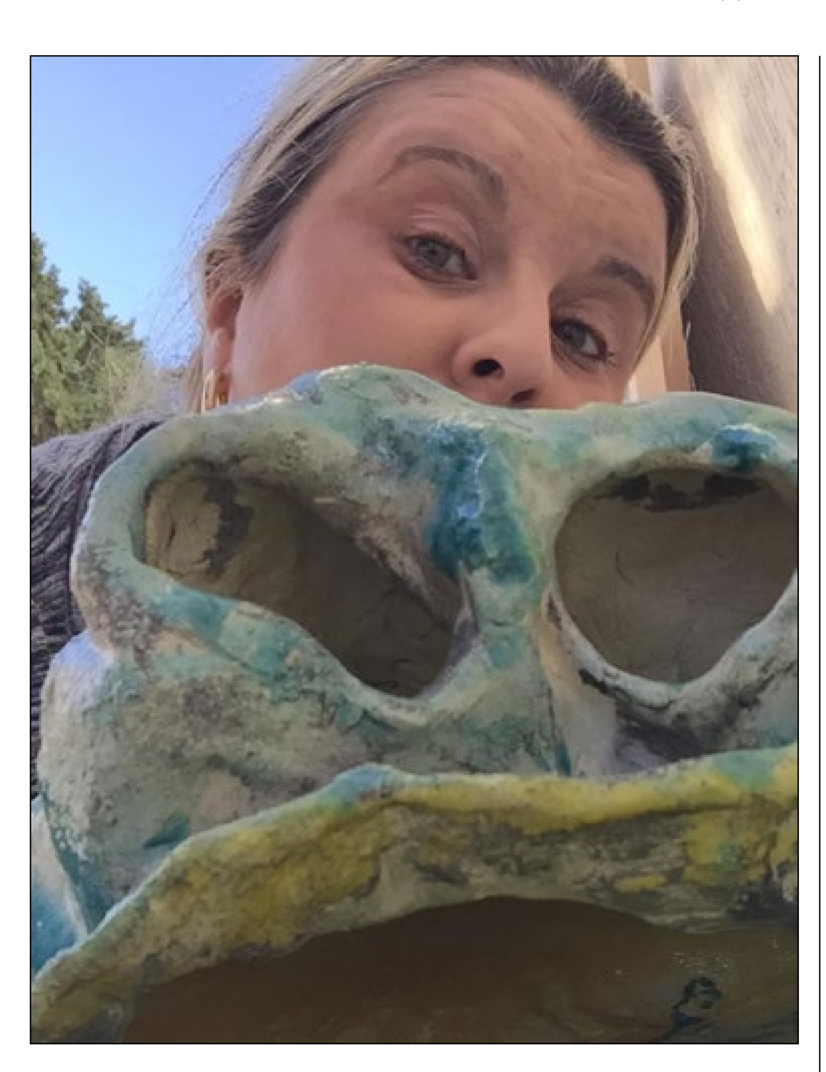


تتزاوج فيها أنامل «سناء الجمالي أعماري» ومادة الطين. فتباشرها، وتقيم فيها، ولكن خارج سياق المألوف، بل إنها إقامة استعارية، تحمل سرًّا من أسرار سحر الغموض، يتميز بأبعاد روحية مبهمة المعالم، ولا أحد يعلم لماذا صرخت «سناء الجمالي أعماري» أمن أجل وطنها المثقل بعذابات خيبات السياسة؛ أم من أجل مرض أصاب الإنسانية؟

امتزاجية المكان

إن إقبال الخزافة على مادة الطين ليس بالأمر الهين، ولا أيضًا بالدرب المعقد، بما أنه يفتح مصراعي الباب على جملة من الصراعات، أولها الصراع بينها والمادة المحسوسة، فتتضارب فيها مستوى العلاقات؛ من علاقة أولى أفقية أساسها السعي إلى خلق التآلف والتواصل مع المادة لتشكيل أثر فني، إلى علاقة ثانية عمودية تندرج ضمن داخلي الذات الفاعلة وتنفتح على بواطنها، لذلك كانت صرخات طينتها فعلًا شخصيًّا لا يقبل القسمة والمشاركة من جهة، ولكنه ينفتح على الآخر في قدرة على الاستجابة للخارج وافتكاك التبطن الذي يدفع بتشكيلها لمادة الطين نحو المرئية والحضور، لذا فقد كانت العلاقة الحميمة بينها والمادة الغفل هي ميثاق قراءة أولى تقوم على مبدأ الإثارة والاستجابة، بما هي علاقة تنزح نحو الانصهارية والاستيعابية: علاقة تماهٍ بينيةٍ قطعًا للمسافة

الفاصلة بين المتعة والذوق، وهذا ما يعطي القدر ة في تحويل أجسام الطين وصرخاتها من لا متعدية جامدة إلى متعدية ذات بعد إيحائي يكتسي قدرة على المرونة في القراءة والتأويل والتمثيل بالخامة، إلى التمثل فيها، لأرمي من خلالها إلى تطويع المادة وفرض نوع من الجبر والترويض وفقًا لرغبات الذاتية.
حتَّم وجودُ المثير بما هو طين وجودَ استجابة مدارها الإقبال على المادة لتحميلها جملة من الصرخات بأحاسيس واضطرابات متباينة، تزيدها الألوان والخامات المضافة حدة وتملأ فراغ السكون فيها. فتسقط الذات انفعالاتها وأحاسيسها، فقد أوقع عليها الفعل حركة وأوجد منها انفعالًا وتفاعلًا يحاكي البواطن. لقد ألزمت الخزافة الطين صراعًا آخر، وهو الصراع مع بقية الفضاءات، كفضاء الطبيعة وربطه بحركة المادة لتعمل علة تغيير خصوصيتها، وربطها بخطاب تشكيلي متنوع الأبعاد، رغبة في استنطاق تعبيرية المكان بهدف الولوج إلى «مقصورات اللاوعي»[3] على حد عبارة باشلار «وكل ما كان ارتباطها بالمكان أكثر تأكيدًا كلما أصبحت أوضح»[4]. (باشلار: 1984، ص39)
كانت الطبيعة الفضاء الآخر الذي يحتد الصراخ فيه، وتحضر فيه المجسمات وأجساد الطين تكثيفًا للتفاعل، بما يفتح حلقة التشكيل وسلسلة النشأة على أفق جديدة من القراءة والتأويل. ولعل المكان هو ذاته حرارة



التواصل التي تتأجج في ذات الخزافة، وتقطن مجسماتها، شوقًا لمساكنة الآخر وتوقًا لحوار التلاقي المغير لكينونتها، لأن المادة الطينية تلبست بالمكان وتشبعت بروحه و«تهضمت» روحانيته فمازجها، وتشعب بكل تفاصيلها، وترك ظلاله إن لم يكن قد ترك هويته فيها، وليس المكان فحسب قرين الطين ورحمه، بل الزمان رفيق وشريك، كثيرًا ما فعل في الموجودات إنسانًا وجمادًا، وفرض عليها سلطته ونواميسه، غير أن له مع المادة الطينية رابطة مغايرة، فالزمن الذي يلزم الموجودات نهايتها إلى الفناء، يقلع عن سننه الوجودية مع الطين الذي يغير نهجه المعهود ليكتسب كينونة جديدة تنقله من العصيان إلى الطواعية، ومن التمرد إلى التفاعلية، ومن الجموح إلى الانصياع. إنها النقلة من العدم المجازي إلى الوجود الحقيقي، لأن المادة الطينية كانت مجرد شيء مادي فانتقلت إلى معنى وجودي له الشكل والتعبير عن مضامين اللين والصلابة.
فلم تكن أسياخ الحديد أكثر

جموحًا وحدة ولا صلابة أو لينًا من صرخات تبدو صامتة، بيد أن هذا الصمت يخرج عن الأطر المتعارف عليها للمكان. وهي ليست مجرد علامات بصرية تلتقطها العين بالنظر للون وحركة المادة، بل يلوح تكامل بين الأسياخ والطين بمنزلة الكلمة والتعبير على مختلف المسارات، بما يغير هوية المكان ويحرر الأشكال من المادي من أجل النظر في إمكانية إيجاد خيارات أخرى، تجعل الفضاء في خدمة مقصد التكامل لصور حية من لون، وشكل، وخامات، ونص له أفق تقبلية مفتوحة، إذ تستحي عملية الاستحواذ على المكان والبحث عن صيغة مساكنة له، إلى صراع مبدؤه الفعل ورد الفعل؛ ذلك أن زجت الخزافة بمجسماتها في مواجهة مخصوصة تنهض على كيان «صرخة وأجسام»، مؤلفًا من جسد وفعل وإحساس، فاقتحام المكان على صخب «صيحات طينية» ليس حدثًا حركيًّا مارست فيه الخزافة القوة مع الفضاء والمادة، وإنما هو فعل هادف نابع من انفعالات باطنية تجاه الطين والمكان، بما تتولد عنها من أفاق مفتوحة على التمثل، وتمليه كوامن داخلية تستفزها تجاه الخامة والمكان والآخر بعبث طفولي، أو شيء ما من أحلام المراهقة.

تشكل مفهوم «اللعبي»[5] و«المراهقة» الإبداعية أو اللعب بالخامة ملامح منظومة تعبيرية تضع الخطوط العريضة لجزء كبير من طبيعة غامرة، تبني أشياء بطابع مركب من طين، ومن غيره. ساهم المكان في خلق فضاء إدراكي مكن من تعزيز الوعي البصري، وإنشاء حوارٍ ينسجم فيه المتلقي مع المثير الخزفي بشيء من التفاعل والانفتاح. فلا نستطيع أن نتجاهل دور الطبيعة في تركيب المعنى، لتكون بوابة حركة متغيرة لا تقتصر فيها المثيرات على «صرخة من طين»، بل نتحدث عن مشروع صمت صارخ يقوم على فعل تعميق الرؤيا، وتنويع أساليب التلقي وتحديثه بتفعيل كثافة عنصر الضوء، الذي يخترق المكان ويلف ما حوله، وهذا رغبة في اختراق كل داخل وتحريك كل ساكن، لأن المشروعَ انعتاقٌ وانتصارٌ لمنهج التشارك، والتفاعل، ونقل التجربة الوجدانية بهدف إرباك عملية التواصل بطمس مسافة التلقي، وما إلى ذلك من معايير الاستهلاك الجبهي. وقد كانت الطبيعة أكثر من مساحة التقاء في مكان واحد فقط، وإنما هي استمرارية في الولادة والبقاء، ويتعلق الأمر باستراتيجية ولادة وتبادل من خلال الاشتغال على تطوير ملكات التملص من العوائق الفيزيائية، ووضع بنية تحتية لملامح تؤسس لعمران بشري تكون الوجوه مدينته المركزية، ومنها إلى «آلة» لإنتاج صور من طين.

على سبيل الخاتمة

هناك أشياء «جميلة» تلفنا؛ وتتلقفها صرخة طين، تلف أعماق الأرض وقد ترددت فيها أساليب تحدي قدر جمود الخامة، وكان «الانتقام» بأنامل الخزافة «سناء الجمالي أعماري»، وقد تجاوزت صرخات الطين نحو نفحات منه.. لندقق جيدًا. صخب وهجيع، لا شيء في الطبيعة وُلد ساكنًا، هكذا أرادت الفنانة أن تعيد ترتيب حركات وسكنات مادة غفل عصية على الإذعان. ولا شيء كذلك وُلد مبتسمًا.. فحتى تلك الصرخة، تنبش في التراب بحثًا عن شيء متحرك يثير الفضول لديها ويدفع للتأمل: أمر ما يعيد ترتيب أولويات النظر.. ما ولد صارخًا يحيا مبتسمًا.. فالنار لم تكن أبدًا تمثُّلًا للجحيم ○

المراجع والهوامش:

1- د.شاكر عبد الحميد، الخيال من الكهف إلى الواقع الافتراضي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2009.

2- غاستون باشلار، ت: غادة بهلسة، جمالية المكان، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع، ط 6، 2006.

3- غاستون باشلار، ت:غالب هلسا، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الحمراء، بيروت لبنان، ط 2، 1984.

4- غاستون باشلار، ت:غالب هلسا، جماليّات المكان، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، والتّوزيع، الحمراء، بيروت لبنان، ط 2، 1984، ص39.

5- اللعبي: سلوك إبداعي يعكس مضمونًا من المرح والبهجة، حيث تكون المتعة أسلوبه، وغايته استيعاب الذات



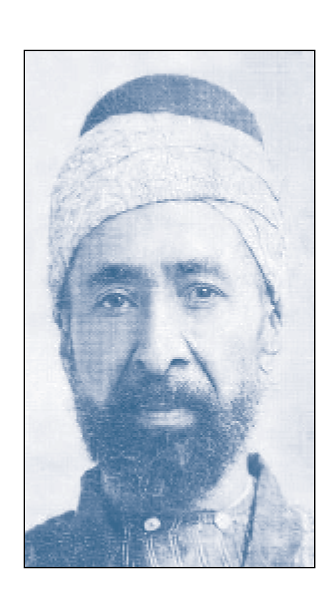
أبو خليل القباني.. عبقرية بحظ عاثر

إيمان البستاني
(كندا)

كلما سمعت أغنية (يا طيرة طيري يا حمامة) تراءى أمامي ملك القدود الحلبية صباح فخري، حتى ظننت أنهُ هو وحدهُ من يقف خلف صناعتها! إلى أن وقع بين يديَّ، بالصدفة، كتاب يحمل عنوان «من دمشق إلى شيكاغو» للكاتب الفلسطيني/ السوري تيسير خلف، يميط اللثام عن رحلة عجيبة لصاحب هذه الأغنية بطل حكايتنا المدعو أحمد بن محمد بن حسين أقبيق، المعروف بالشيخ أحمد أبي خليل القباني، الذي قادته موهبته الفنية ليكون رائدًا للمسرح الغنائي العربي، لما قدمه من عطاء متميز في مجالات المسرح والغناء والموشحات العربية، حتى ارتقى بهذه الفنون إلى مصاف العالمية منذ أكثر من 130 عامًا، أي منذ أن أبحر على متن تلك السفينة الألمانية العملاقة (إس إس ويرا) للمشاركة في معرض شيكاغو الكولومبي في أمريكا مع فرقته المؤلفة من أكثر من (50) فنانًا وفنانة عام 1893، في رحلةٍ استنكرها كثيرون، وأيدها قلة من العرب المسلمين. في مؤلفه هذا، استنطق تيسير خلف عددًا كبيرًا من الوثائق والصحف الأمريكية والعربية، بجهد بحثي دؤوب، لمعرفة حقيقة تلك الرحلة بتفاصيلها، وزودنا ببعض صورها، وقال عنها: «رحلة القباني التجربة المسرحية الاستثنائية بقيت مجهولة في الأدبيات العربية، ولولا الصحافة الأمريكية لما عرفنا عنها شيئا». كتابه هذا استحق عليه جائزة ابن بطوطة لتدقيق المخطوطات في العام 2017- 2018.

ولد الشيخ القباني في دمشق عام 1842، والتحق في طفولته بحلقات تحفيظ القرآن في الجامع الأموي، لكنه كان لا يكف عن الدندنة والتنغيم والنقر بأصابعه حتى أغضب شيخه، فشكاه إلى والده الذي قام بطرده من المنزل ليكفله خاله عبد اللّه النشواني. أما عن

لقبه فيقال إنه اشترى قبَّانًا في سوق البزورية فرافقه هذا اللقب كشهرة طيلة سنيِّ حياته.
استهوته عروض الدمى المتحركة (الأراكوز)، وبدأ يعرض مسرحياته في سهرات تقام ببيوت معارفه، ففي عام 1871 عرض في دار جده، وبحضور الوالي صبحي باشا، أول مسرحية من تأليفه وكانت بعنوان: «ناكر جميل»، فأعجبت الوالي وكلفه بتشكيل فرقة مسرحية، قدمت عروضًا على مسرح كازينو الطليان في باب الجابية وقدم مسرحية عنوانها «الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح»، انتقل بعدها إلى خان العصرونية، ثم إلى خان الجمرك في وسط المدينة بتشجيع من والي دمشق، آنذاك، مدحت باشا.
استمد القباني موضوعات مسرحياته من حكايات ألف ليلة وليلة، فأُعجب الجمهور بهذه الكوميضة (الكوميديا) المحلية، وشغف بها المجتمع الدمشقي، وأقبل الناس على فنه لدرجة صار معها بعض الباعة وصغار التجار يقتطعون من دخلهم اليومي، وربما ذهب بعضهم إلى بيع مصوغات زوجته، من أجل أن يحصل على تذكرة دخول لإحدى مسرحياته!
كان متوقعًا أن يعترض رجال الدين على هذا النجاح الفني، فأغروا الصبية في الأزقة بحفظ أغانيه وترديدها ليشتموه بها كلما قابلوه بالطريق، وأوفدوا منهم الى القسطنطينية من يوقع بين الوالي وبين القباني بما يشبه الوشاية، واستخدموا الحيلة


أبو خليل القباني


تيسير خلف

فريدريك وارد بوتنام

والدهاء ونجحوا في مهمتهم واحرقوا مسرحه. على أثرها، شد القباني رحاله نحو مصر عام 1884 بحثًا عن فضاءات رحبة بلا مكائد. لكنه واجه هناك حملة ضده.

مقدمات الرحلة التاريخية

تلقت السلطنة العثمانية في 19 فبراير/ شباط 1891 دعوة موقعة من الرئيس الأمريكي بنيامين هاريسون للمشاركة في معرض مهرجان شيكاغو الكولومبي، المزمع إقامته على مدى (6) أشهر (من مطلع مايو/ آيار إلى نهاية أكتوبر/ تشرين الأول من العام 1893)، وكان السلطان عبد الحميد حريصًا على إظهار سلطنته في المحافل الدولية بوصفها قوة عظمى، فأصدر فرمانًا بـتشكيل لجنة تحضيرية لمتابعة المشروع، وقامت وزارة الأشغال العامة والتجارة على الفور بإحالة نسخة إلى الباب العالي من عقد أبرم مع سعد اللّه افندي وشركاه، وهي شركة تصدير مقرها في إسطنبول، ينص على بناء الجناح العثماني الرسمي على شكل مبنى سبيل السلطان أحمد، القائم عند مدخل قصر توبكاي، وبناء مسجد وأبنية للمسارح، على أن لا تتضمن أي شيء يخل بذات الخدور المسلمات والآداب العامة. تم تثبيت هذه الشروط حتى في اسم الشركة الممولة للمشروع وهي شركة العوائد الشرقية، المسجلة في بيروت وشيكاغو باسم الصحافي البيروتي بطرس أنطونيوس وشركاه.
تمت الموافقة على المخططات والمجسمات لمشروع القرية

التركية وأحيل إلى التنفيذ، وكان لبطرس أنطونيوس امتيازات تمثيل شركة العوائد الشرقية، فعيَّن لجنة من خمسة أشخاص برئاسته وجعل مديرها الفني الشيخ أحمد القباني، وعضوية ثلاثة أشخاص، ليتوسع العدد إلى ثلاثة عشر، وتم إرسال عضوين إلى دمشق لشراء الأزياء والإكسسوارات، كما أرسلوا مندوبين إلى بادية الشام وبيروت، جبل لبنان، ودمشق، وبيت لحم، وبادية العراق، لاختيار شباب وشابات لعضوية فرقة القباني، وتم تدريبهم شهورًا حتى أجادوا أدوارهم، كما أرسلوا مندوبين من الشركة إلى شيكاغو للبدء ببناء المكان، وإتقان تأثيثه، وتم اختيار الموقع مقابل البانوراما السويسرية بكلفة بلغت ما بين 10 : 25 ألف دولار أمريكي.

في شيكاغو تم تخصيص شارع بطول ميل واحد يدعى (ميدواي بليزانس) لاحتضان الفعاليات الترفيهية التي تجسد الثقافات الشعبية بمختلف مراحل تطورها، من التجمعات البدائية في أدغال أفريقيا إلى المجتمعات القروية الأوروبية، وكان الشارع ملحقًا لقسم الأنثروبولوجيا الذي يرأسه البروفيسور فريدريك وارد بوتنام الأستاذ بجامعة هارفارد.

صُمِّم البناء الخاص بالسلطنة العثمانية هناك بطابقين والمسرح بسعة آلاف متفرج، وواجهة بسمات شرقية تتكون من قباب وأقواس وبوابات ونوافذ، طراز خان (أسعد باشا) الشهير بأقواسه البديعة وحجارته المتناوبة بين الأبيض والأسود. أما التصاميم الداخلية والمناظر الطاغية فكانت تجسيدًا لأفخم وأعرق البيوتات الدمشقية. أما لغة العروض فكانت بالعربية والتركية، مع توظيف المترجمين لشرح وتبسيط جميع العروض، مع استخدام جميع الآلات الموسيقية ذات الطابع الشرقي القديم والحديث.

نشرت صحيفة نيويورك تايمز خبر حفل تدشين الموقع قبل الافتتاح الرسمي للمعرض الأمريكي الكولومبي بخمسة أشهر، وأشار مندوب الجريدة إلى أن المشاركين ضحُّوا بخروف أبيض كالثلج، عصبوا عينيه بقماش حريري، تليت عليه الأدعية، وتم ذبح الخروف ونثرت دماؤه على الرمال، وصاح الجميع (يعيش السلطان يعيش الرئيس الأمريكي)، ثم دخل الجميع خيمة أعد فيها طعام الغداء للمشاركين.



واجهة المسرح التركي

انطلاق الرحلة والمهرجان

استقل المشاركون السفينة العملاقة (إس إس ويرا) من ميناء جنوا الإيطالية بعد أن وصلوها على دفعتين، لتغادر في 30 آذار متجهة إلى نيويورك في رحلة استغرقت (18) يومًا، وادَّعى الناكرون لرحلة الشيخ القباني أنه أصيب بدوار البحر وقفل راجعًا، وهذا ما أثبت الكاتب تيسير خلف عدم صحته. وكان معظم أعضاء الفرقة الفنية من السوريين، ماعدا ممثلة وعازفة واحدة من سالونيك اليونانية اسمها (روزا شكنازي)، وسارة سليم وممثلة لطيفة خصكية وممثلة أوجين تشامبي وشقيقتها سيمون تشامبي من الإسكندرية (وهن من أصول إيطالية). وضمت الفرقة ممثلة شابة من دمشق اسمها إستيرا حنائيل الحكيم، عمرها (17) عامًا، وتلقب باسم (طيرة الحكيم) وقد قام الشيخ القباني بتأليف وتلحين الأغنية الشهيرة (يا طيرة طيري يا حمامة) لها، واشتهرت بالرقص والتمايل على أنغامها، كما قام بتأليف وتلحين أغنية (عالهيلا الهيلا يا ربعنا)، وهو على ظهر السفينة.

من أشهر عضوات الفرقة، المطربة وعازفة القانون البيروتية ملكة سرور ذات الـ16 ربيعًا، والتي ألهبت بجمالها وعذوبة صوتها قلوب الأمريكان قبل العرب. أما أشهر الرجال في الفرقة فكان (أحمد أقبيق)، وهو الاسم الرسمي (لأحمد القباني) بطل حكايتنا، وكان اسمه ضمن قائمة ركاب الباخرة، وهذا وحده يدحض ادعاءات المتشككين بمشاركته، وكان بعمر (52) عامًا، يرافقه موسى أبو الهيء من دمشق وإلياس قطان من بيت لحم وزوجته ماري دحدوح من لبنان، وأسماء أخرى بلغ عددهم (65) فنانًا وفنانةً.

تضمنت فعاليات فرقة القباني خلال المهرجان عروضًا لثماني مسرحيات؛ توزعت موضوعاتها بين حكايات عربية قديمة، وقصص ألف ليلة وليلة، فضلًا عن دراما شعبية من التراث العربي والتركي والكردي، لاقت نجاحًا كبيرًا واهتمامًا لافتًا من لدن الجمهور والصحافة الأمريكية. غير أن هذا النجاح الباهر سرعان من انكفأ بنهاية

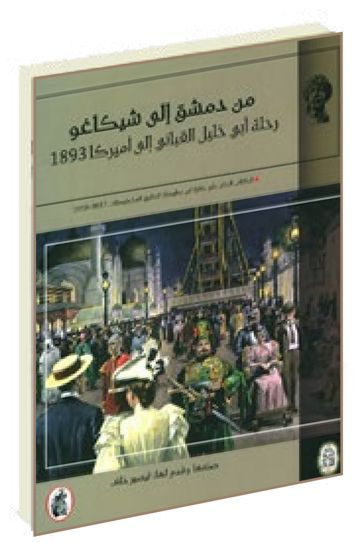



طيرة الحكيم


ملكة سرور

مأساوية غير متوقعة، وتطورات متسارعة توزعت بين مكائد طالت الشيخ القباني ورفيقه، بطرس أنطونيوس، وحدث أمريكي داخلي عجل بإنهاء برنامج المهرجان إثر في اغتيال عمدة شيكاغو كارتر هاريسون يوم 28 تشرين الأول 1893 من لدن مسلح ساخط، فألغيت احتفالات اختتام المعرض التي كانت مقررة في الثلاثين من الشهر نفسه، وغادرت الوفود والفرق مسرعة إلى نيويورك تمهيدًا للعودة إلى بلدانها.

أما الشيخ القباني فقد غادر فعاليات المعرض مبكرًا متوجها إلى فرنسا، سبب معلومات كاذبة قُدمت إلى جهاز المخابرات في إسطنبول، تُفيد بتورط (مرسح العادات الشرقية) المنتمي إليه القباني؛ بوصفه المدير الفني للفرقة، في مؤامرة تستهدف مكانة السلطنة! وهذه الشكوى كتبها (حسني البيروتي) وادَّعى فيها: إن القائمين على (مرسح العادات الشرقية) أرادوا من خلال رحلتهم إلى شيكاغو تشويه صورة العرب والمسلمين

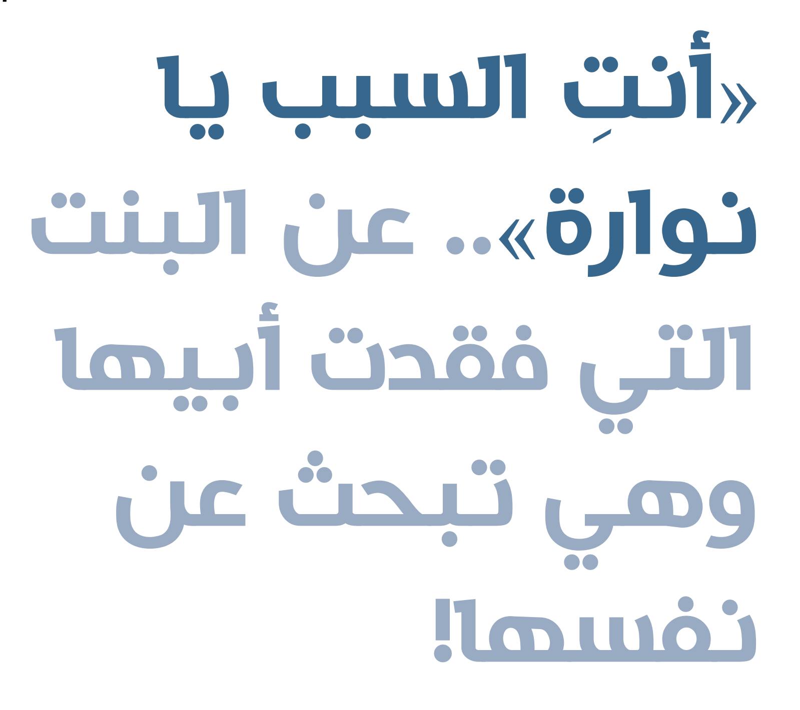


ووصفهم بالاستبداد والظلم للنصارى، وبأن الأجانب هم الأفضل، بدليل أن الخطب والكلمات ألقيت باللغة الإنكليزية حتى لا يفهم المسلمون ما يقال عنهم، وبعد التحقيق، جاء الرد من جهاز إدارة المخابرات بأن هذه المعلومات لا صحة لها، وأن الشكوى كيدية، إلا أن القباني غادر شيكاغو بعد شهرين فقط من وصوله، بعد هذه التطورات المقلقة، وكان سفره سرًّا إلى لندن ثم إلى باريس، ولم يقصد دمشق أو مصر أو إسطنبول، خوفًا وتحسُّبًا على ما يبدو.

وهنا يختتم تيسير خلف كتابه عند هذه النقطة، بطرح عدة أسئلة، جاء فيها: "لا نعرف كم من الوقت أمضى أبو خليل القباني في لندن وباريس؟ ولا كيف عاد إلى دمشق؟ بحرًا عن طريق ميناء بيروت؟ أم برًّا في قطار الشرق السريع الذي كان يربط باريس بالقسطنطينية؟ وهل تعرَّض للمساءلة من جانب السلطات في إسطنبول أو بيروت؟ أم أنه أوقف فترة من الزمن؟ وهل ثمة دور لصديقه أحمد عزت باشا العابد –كاتب السلطان عبد الحميد– في إطلاق سراحه وتخليصه من هذه الورطة؟ أم أنه واجه مصيره بنفسه؟ أسئلة لا يملك أحد الإجابة عنها في الوقت الراهن. ولكننا نعلم أنه تكتم على خبر رحلته إلى شيكاغو تسع سنوات حتى وافته المنية في منزله الدمشقي على أثر إصابتهِ بمرض الطاعون في عام 1903» ○



دينا الحمَّامي



«أنتِ السبب يا نوارة».. عن البنت التي فقدت أبيها وهي تبحث عن نفسها!

منذ أسابيع وأنا عاكفة على كتاب نوارة أحمد فؤاد نجم «وانت السبب يابا» وكما يقولون «عمالة أقدم رجل وأأخر التانية في الكتابة عنه»، في حقيقة الأمر لم يأت شعوري بالرهبة من الكتابة عن نوارة نجم إلا من تقاطع جميع أحداث حياتي مع ظروف حياتها تقاطعًا يصل إلى حد التطابق كثيرًا، ويشوبه الاختلاف حد التناقض أحيانًا وإن تشابه الإطار العام للحدث؛ قطعت على نفسي عهدًا منذ عدة شهور ألا أكتب سوى عما أنجذب تجاهه عاطفيًّا ولو بالألم، وألا أنساق في الكتابة عن أي نص يعجبني، وذلك لظروفي الصحية والنفسية شديدة التعقيد والحساسية، والتي قلصت قدرتي على القراءة والكتابة للعُشر تقريبًا، فلم أعد أقرأ أو أكتب إلا وفقًا لمزاجي المضطرب طوال الوقت وبطقوس مضحكة كنكتة مريرة، شعرتُ وأنا أقرأ كتاب نوارة وكأنها تربت على قلبي المنهك بدون إرادة منها وبلا سابق معرفة بي، فأنا أتابعها عن كثب ومن بعيد كي لا أخرق حزام الخصوصية الذي تفضله، أقرأ كل حرف تكتبه بحرص ولا يفوتني تعليقاتها الطريفة لدى الأصدقاء المشتركين.

لماذا نوارة ولماذ أحمد فؤاد نجم؟

«أدت المصادفة البيولوجية البحتة إلى أن أكون ابنة أحمد فؤاد نجم دون اختيار منه ولا مني. لكن أبي اختار أن يكون أبًا للجميع. إذن، يحق لأي عابر سبيل أن يكتب تجربته مع أحمد فؤاد نجم، كما رآها هو، سواء كان صديقًا، أو رفيقًا، أو عدوًّا، أو شابًّا لم يعرفه إلا عبر شِعره. هو اختار أن يكون مشاعًا..».

هكذا صرحت نوارة في الصفحات الأولى من الكتاب وكأنها تؤمِّن على ما يجول بخاطري، وهو رغبتي التواقة في الحديث عنهم لشعوري بالواجب الإنساني تجاه نفسي أولًا، وشيجة الانتماء الشعوري نحو تجربة أسرة دفعت الثمن غاليًا من عمرها وطاقتها وعلاقاتها بالناس كضريبة لاختياراتهم الحرة، هي من ألزمتني أن أنقل تجربتي مع كتاب نوارة الملهم والأخَّاذ، وأرجو أن ينصفني صدقي في توثيق رؤيتي.

نوارة نجم وأحمد فؤاد نجم

أظن أن عليَّ واجب الاعتراف بأن رصد نوارة لعلاقتها مع أبيها

أكدت نوارة أنها كانت ملهمة عم نجم في كلمات تتري مسلسل حضرة المتهم أبي، فمثل هذه الكلمات لا يمكن أن تنبع إلا عبر قنوات شديدة الواقعية الرائقة، لا تتورع نوارة عن ذكر مثالب أبيها كما رأتها هي في الشعر أو على المستوى الإنساني، مما يجعل تقريظها لفضائله وأعماله التي تحبها تقريظًا نزيهًا خاليًا من أي تحيز؛ فتذكر الكثير من المواقف التي فتح بها أبيها بابه للجميع..

أربكني حد تحريم النوم على عيوني لليلتين، وسوف أسهب بالأسباب في نهاية المقال، طوال الوقت وأنا أرى أحمد فؤاد نجم شخصية أسطورية إن لم يكن أسطورة مكتملة الأركان بذاته؛ أشاهده بإعجاب الطفولة وهو يعتز بثقافته السمعية والشعبية –وإن لم ينكر فضل تعلمه القراءة والكتابة على تعرفه على أئمة الفكر والثقافة– «أنا مثقف جامد جدًّا الحمد للّه، صعب جدًّا تلاقي حد زيي».. هكذا يفخر نجم بثقافته التي اكتسبها من أمه في البدء، ثم من الحياة والناس والشوارع، وتشربه لكل ما يمر على وجدانه قبل مسامعه حد التشبع، هذا الرجل لم يكن ملكًا لنفسه ولا لأهله، هذا المناضل وهب نفسه وحياته وصحته وعمره ودمه للناس، تبرع بجهده وطاقته وصحته النفسية في معارك تصدى لها وحده وخُذِل في كثير منها، حتى من الناس الذين تصدى لحمايتهم، كما حدث له أثناء سجنه في فترة الستينيات، موقف أقل ما يطلق عليه أنه عاصف عندما قرر مساجين الإخوان بدء عصيان في السجن، فهاجمتهم قوات السجن وأبرحوهم ضربًا، وطبعًا لا أحتاج أن أذكر أن عم نجم قام بالتصدي للقوات بجسده الواهن، مستقبِلًا الضربات نيابة عن زملائه، ثم عملت القوات على إرجاع الجميع إلى زنازينهم، فلم يرض نجم أن ينتهي الأمر عند ذاك الحد، فسجل إضرابًا عن الطعام اعتراضًا عما حدث لرفاقه، فعوقب عن طريق نقله لزنزانة انفرادية، وكان مأمور السجن يحبه كجميع من عرفوا عم نجم عن قرب، فاعتذر له على الحبس الانفرادي، كما نصحه أن يفك الإضراب معللًا بأن سجناء الجماعة قد تنكَّروا له أثناء المحضر، ودعم حديثه بشهادة أحد سجناء الإخوان الذي أكد أن أحمد فؤاد نجم ما هو إلا شيوعي كافر، وأن الإضراب عن الطعام ليس من شيم المسلمين الذين يصومون ولا يضربون عن الطعام، لأن في ذلك شبهة انتحار!

من الطبيعي بعد هذه السردية أنه لو كان الشخص عاديًّا أو حتى بطلا أن يتراجع عن موقفه ليريح نفسه من وجع الدماغ هذا، ولكنني –وكما ذكرتُ سلفًا– لسنا بصدد شخص عادي على الأقل كما أراه أنا، إنه مناضل يحمل جينات أسطورية طبعت عليه خصيصًا ولم تُصرف إلا له بشكل حصري؛ تغاضى عم نجم عن أقوال السجين، وأكد أنه لا يعتمد كلام أسير تحت ضغط ورهبة، وأنه عازم على إكمال إضرابه من أجل المبدأ ولا ينتظر جزاءً أو شكورًا، وبعد فترة قصيرة من إضرابه نقل للمستشفى، وعندما رجع توقع أن يأتيه أحدهم معتذرًا عما اقترفوه، لكن شيئًا من هذا لم يحدث، وعقَّب نجم قائلًا: «لو اتعاد الموقف، حعمل نفس اللي عملته»!

«هنا شقلبان

محطة إذاعة حلاوة زمان

يسر الإذاعة ولا يسركوش
بهذي المناسبة ومبندعيكوش
نقدم إليكم ولا تقرفوش
شحاتة المعسل
بدون رتوش
شهبندر سماسرة بلاد العمار
معمر جراسن للعب القمار
وخارب مزارع وتاجر خضار
وعقبال أملتك أمير الجيوش
ما تقدرش تنكر
تقول ما اعرفوش
ما تقدرش أيضًا تقول ماسمعوش
شحاتة المعسل حبيب القلوب
يزيل البقع والهموم والكروب
يأنفس يأفين يبلبع حبوب
ويفضل يهلفط ولا تفهموش
وتفهم ما تفهم ده ما يهمناش
لأن أنت فاهم وعامل طناش
حتنكر وتحلف حقولك بلاش
حتتعِب دماغنا وتتعَب كمان».

هذا المقطع يشكل أقل من ربع قصيدة هنا شقلبان التي تعد في رأيي من أهم ما كتب نجم، ومن أهم ما اكتسبنا من شعر سياسي باللغة العامية، من يتتبع نصف هذا المقطع فقط يلاحظ ثراء وتفرد معجم العامية الخاص بعم نجم، معجم عم نجم يتميز بالأصالة والكثافة «وحرشنة» لا تجدها سوى عنده، لذا من الطبيعي أن تجده في أحد اللقاءات التليفزيونية يصرِّح «أنا أهم شاعر عامية مصري، دي الحقيقة أنا مش متواضع»، الحقيقة لم يكن نجم متواضعًا أمام موهبته، ويمكن أن نرجع عواقب ما كابده طوال حياته من إيمانه التام بقدر ما يمتلك من معين كلمات لا ينضب؛ في مقابل من يعارضهم أو حتى في مقابل

إبراهيم عيسى



الشيخ إمام عيسى



شاهندة مقلد

أرباع وأثمان المواهب التي تتسيد المشهد في معظم الأوقات بعجرفة واستحقاق متبجح، ولكن وكما نوَّهتُ مسبقًا وسأكررها كثيرًا، نجم لم يكن اعتياديًّا فقد كان شخصًا شديد الاعتزاز بموهبته، وبنفس الوقت شديد الرحمة والرأفة أمام المواهب الشابة حتى التي تعارضه، فقد حدث في أحد الندوات أن رد عم نجم على هجوم تعرض له: «واللّه دا اللي قدرت عليه، وعملت اللي على أد موهبتي وعاملت ضميري، وأنا متأكد أنكم أحسن مني، وياريت أنا أحب أسمع من شعرك يا حبيبي. إنت آه».

وأضافت نوارة أن الشاب شرع في إلقاء شعره وبدا أنه لم يرق للجمهور الذي انتابه الاستفزاز من نسق الشاب مع نجم، فسخروا من شعره، وما كان من عم نجم إلا أنه أسكتهم قائلًا إنه في هذا العمر كان يكتب شعرًا مضحكًا حقًّا، وكان كارهًا لبيرم التونسي رغم أنه لم يكن قد قرأه بعد، ثم التفت للشاب قائلًا: شعرك كويس.

«آدي القضية وآدي الرسالة
وكوني أنسى دي الاستحالة»

هذا هو عم نجم الشاعر المناضل والإنسان الذي يعتبر نفسه مِلكًا للجميع، والأب الذي لم يستعرض بأبوته يومًا، وأورث هذا الحس الصادق الواعي لبناته، وأخص بالذكر منهن نوارة التي تتناول مشوارها مع أبيها بسخرية لا تخلو من مرارة، ومن خلال كتابة رائقة عذبة وإن صرحت أن نفسها بالكتابة قصير، ليجيبها الكاتب والصحفي اللامع أستاذ إبراهيم عيسى «بس الحكاية طويلة جاوي جاوي»، الذي شجعها على كتابة التجربة معللًا بأنها «حارسة

الكنز»، ولأنها تمتاز بإخلاص الحارس الأمين فقد نقلت نوارة تجربتها شديدة الثراء مع أب فرضت عليه ظروف تكوينه، مع اختياراته، ألا يكون اعتياديًّا أيضًا في الأبوة.

«وأنا لما جيت من الغيب
العدل كان كيفي
والحق كان مطمعي
والحب كان سيفي
دقيت على الأبواب
لاقيتني في السرداب
غابة من الأنياب
مغروزة حواليا».

أكدت نوارة على توقعي بأنها كانت ملهمة عم نجم في كلمات تتري مسلسل حضرة المتهم أبي، فمثل هذه الكلمات لا يمكن أن تنبع إلا عبر قنوات شديدة الواقعية الرائقة، لا تتورع نوارة عن ذكر مثالب أبيها كما رأتها هي في الشعر أو على المستوى الإنساني، مما يجعل تقريظها لفضائله وأعماله التي تحبها تقريظًا نزيهًا خاليًا من أي تحيز؛ فتتذكر الكثير من المواقف التي فتح بها أبيها بابه للجميع؛ للفقراء والأغنياء على حد سواء، وتستدعي موقفًا زار فيه ثري عربي عم نجم عقب إصابته بالجلطة، فرحب به ترحيبًا شديدًا وأهداه هدية قائلًا «النبي قبل الهدية»، فأحب الرجل أن يرد الهدية فأهداه عمرة له ولأم زينب، وجعل يطمئن على سير الإجراءات حتى زاره في أحد الأيام وتطرقت الأحاديث بينهما لسيرة الحسين فسأله الرجل «إنت ليش بتحب الحسين كذا؟» لينهره نجم ويسمعه ما لا يحب معتبرًا الأمر إهانة شخصية، فقد أحب عم نجم الحسين حبًّا يصل للتقديس مطلقًا عليه «حبيبي»، وتذكُر نوارة أنه ذهب لمقام الولي ليعاتبه «أنتم تقلتوا إيدكم عليَّ قوي، يتمتموني وفقرتوني ومشتوني على كعوبي وحبستوني وشردتوني وما شتكتش ولا اتكلمت، وقلت بيحملوا عليَّ محبة، وأنا راضِ بالوصال ودا من العشم، بسَّ دا كتير جدًّا، هو مفيش غير (...) أمي في البلد؟»! ليحكم بعدها له بالبراءة في إحدى المرات النادرة. هكذا ألمح الكتاب بذكاء إلى تفاوت مشاعره تجاه الشيء الواحد، فهو يعشق الحسين والعدرا ويتقزز من المتدينين، لا يحب خراب البيوت العمرانة ولكنه يشجع بناته على الانفصال إن حدثت مشكلة تافهة، يحب شعر الأبنودي ويكره شخصه، يعتبر جنود القوات المسلحة كعياله ويهاجم المشير طنطاوي بكل ما أوتي من قوة.

«ممنوع من السفر
ممنوع من الغنا
ممنوع من الكلام
ممنوع من الاشتياق
ممنوع من الاستياء



نوارة نجم

ممنوع من الابتسام
وكل يوم في حبك
تزيد الممنوعات
وكل يوم بحبك
أكتر من إللي فات».

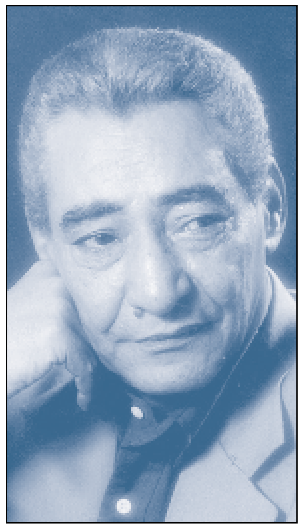
فاز أبو النجوم بجائزة كلاوس الدولية عام 2013 ويعد ثاني شاعر عربي يحصل عليها بعد شاعر الأرض محمود درويش، فيما عبَّر نجم عن حزنه الشديد لأنه كان يحلم أن يأتي هذا التكريم من البلد التي عاش في هواها، من مصر التي كان يسميها حبيبته.

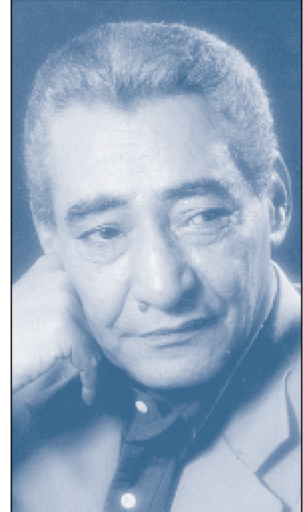
«كان ينتابني هاجس بأن مشاعر أبي تجاه مصر مشاعر مَرَضِيَّة، أو أنها غطاء لمشاعر أخرى كان من المفترض أن تسير في مسارها الطبيعي، ثم حدث أمر جلل غير مسارها». خصصت نوارة ما يقترب من فصل عن علاقة مصر بأبيها، وتعامل أبيها الناجع مع طبقة (الحكد الطبكي) كما كان يسخر منهم مطلقًا عليهم وصف «التنابلة»، وهذا يأخذنا إلى منحى آخر وهو علاقة الصداقة الفريدة التي جمعته بالملياردير نجيب ساويرس التي امتدت حتى وفاته، والتي أثبت نجم من خلالها أن مشكلته لم تكن مع الثراء قدر ما كانت مع من يظنون أنفسهم قد ملكوا العالم بأموالهم.

بخلال مطالعتي لعلاقة نوارة مع أبيها ورؤيتها لأبيها وما ترتب عليها من تحليل مشاعره تجاه مصر وتجاه زيجاته، فهو لم يكن الزوج أو الحبيب المثالي وهو يعلم ذلك علم اليقين، بخلال تفنيدها لمراحل تطور علاقتها مع أبيها، تطرقت نوارة لعلاقته بأمه في



صافي ناز كاظم





عبد الرحمن الأبنودي

أحمد فؤاد نجم

أكثر من فصل، هانم ابنة العمدة الجميلة التي أصبحت أرملة في ريعان شبابها، ففعل الفقر أفاعيل الفرقة بينها وبين أبنائها، وهو ما لم ينسَهُ لها ابنها، فقد رأى أنها تهربت منه، وأنه كابد نار محبة من طرف واحد، فتبدَّل الوضع بشبابه وكهولته فأصبح هو الذي يتهرب منها، وهو ما شعرته نوارة تجاهها هي الأخرى، فمن خلال سردها لفصول علاقتها مع أبيها والتي شابها الكدر أحيانًا، وذلك لظروف حياته الاستثنائية واختفائه معظم الوقت كـ«الزئبق»، لا يمكنك تخطي شعور المرارة، وشخصيًّا قد بكيتُ كثيرًا، وبسبب أكثر من موقف تعرضت له نوارة في طفولتها.

ذكرتُ لأكثر من مرة أنني سأسهب في سبب انفعالي الحاد الذي وصل إلى حد الغضب في مواقف بعينها تعرضت لها نوارة، خاصة في سعيها الدائم لرؤيته، ولكنني لا أبالغ إن قلت إن هناك موضعين بعينيهما نجحا في سرقة النوم من عينيَّ، توضح بهما نوارة محاولاته المضنية في لقاء أبيها:

«أبي كان دائم التحرك، وأنا دائمة الركض خلفه، ولم يكن ذلك جيدًا، أرجو من أي أب ألا يعرض ابنه أو ابنته لهذا، فهذا ليس عظيمًا، ولا لطيفًا، ولا مضحكًا، ولا برَّاقًا، ولا فاتنًا».

«في رحلة اللهاث خلف أبي، وحلق من هنا يا عمو مراد، وامسك من هنا يا عمو إبراهيم، واقفش يا عمو محمد، لم أتمكن من الاطمئنان إلى وجود والدي في مكان ثابت، وقدرتي على رؤيته بشكل مؤكد، من دون التعرض لمجازفة أن يكون قد غادر قبل ثوانٍ من وصولي، إلا في مناسبتين، بعد القبض عليه

وإبقائه في السجن، وبعد زواجه من أميمة التي أصبحت والدة أختي الصغرى زينب رحمها اللّه».

نوارة وأستاذة صافي ناز كاظم

أكثر ما لفت انتباهي في الكتاب هو القالب الفريد لسيرة أعتبرها أنا سيرة ثلاثية، أو سيرة متعددة الأطراف ومتداخلة الحكايات، لذا حرصتُ ألا أغفل الجانب المدهش بالنسبة إليَّ وهو علاقة نوارة مع أمها والتي تختلف تمام الاختلاف عن علاقتها بأبيها، نظرًا لتباين أساليب العيش لكل منهما، وتناولهما للأمور وخاصة تربية نوارة، فبينما كانت نوارة لا تجرؤ أن تنادي والدتها سوى بحضرتك، كانت الكلمة ذاتها مثارًا للسخرية لدى عم نجم، يفرق الزمان والمكان بين الزوجين ويختلفان –مهما اختلفا– إلا أنهما اجتمعا على حب نوارة وإن اختلفت وسائل إظهار هذا الحب، كما جمعتهما سجون السادات، فلك أن تتخيل طفلة تُفطم عنوة لدخول أمها السجن، ثم تخرج لتسافر بها إلى العراق لتتبلور كل علاقة نوارة بأبيها آنذاك عبر شرائط كاسيت، ثم تعود الأم والابنة لمصر، ثم ما يلبث الأب أن يسجن هو الآخر، بعدها بعدة أعوام تسجن الأم مرة أخرى لتصبح الطفلة ابنة لوالدين يرزحان في السجون بتهمة ارتكابهما لجريمة الكلمة!

«ياللي فتحت البتاع فتحك على مقفول
لأن أصل البتاع واصل على موصول
فأي شيء في البتاع الناس تشوف على طول
والناس تموت في البتاع فيبقى مين مسئوول؟
وإزاي حتفتح بتاع في وسط ناس بتقول
بأن هذا البتاع جاب الخراب مشمول
لأن حتة بتاع جاهل غبي مخبول
أمر بفتح البتاع لأنه كان مسطول».

أعترف بأنني تعرفت أكثر على شخصية صافي ناز كاظم من خلال هذا الكتاب، تفاجأت بهذه السيدة صاحبة الشخصية الفولاذية، فجميع مواقفها لا تنم إلا عن امرأة شديدة الفرادة، بدءًا من حرصها المضاعف على توثيق عرى علاقة نوارة بأبيها، تروي نوارة الكثير من المغامرات التي خاضتها والدتها ببسالة وبإرادة لا تقهر فقط لكي تقابل الأب بابنته، ولم تخضع لكلام الناس بأن كل ما تفعله لا جدوى منه مكررة دومًا: «بس بنتي تستاهل»، فجاء عليها وقت كانت لا تخرج سوى للبحث عن عم نجم من أجل نوارة، كما خاضت العديد من المواقف العصيبة لكي تنقل نوارة في مدرسة مناسبة، مرورًا بفترة اعتقالها ثم خروجها لتروي بكوميديا أهوال ما تعرضت له في السجن، وتعد أصابتها بالجرب أثناء سجنها أقل ما تعرضت له آنذاك، وصولاً لفترة اعتقال نوارة والتي أظهرت بها والدتها عزيمة لا تخطئها عين المنصف، حيث كانت تقبع أمام مكان الحجز وتتبعها بسيارة صديقة الأسرة شاهندة مقلد، وتلف معها كعب داير بين الأقسام والنيابة وعربات الترحيلات، حتى أن نوارة نفسها شعرت بالذنب تجاه أمها، وتحكي نوارة موقفًا طريفًا مفاده أن أمها كانت تريد أن تُدخل لها بعض المأكولات فتم اعتراضها: «مينفعش يا مدام»، فما كان منها إلا أنها ردت بمنتهى القوة: أنا مش مدام أنا أستاذة، فكان لتلك العبارة مفعول السحر.

بينما كان عم أحمد فؤاد نجم يبكي بقهر الرجال بسبب سجن ابنته، ويتحرق قلقًا عليها أثناء ثورة يناير، أظهرت أمها شهامة لا تليق سوى بنساء الأساطير والتاريخ الخالدات كهيباتيا وإيزيس، فكانت لا تكتفي بدعمها في النزول والدعاء لها والاطمئنان عليها، بل وصلت شجاعتها النادرة الخالية من أنانية الأمومة أن توقظها لكي تنزل الميدان حتى لا يستفرد الأمن بالشباب، حتى بعلاقتها بوالد ابنتها ضربت صافي ناز كاظم مثالًا للتفرد، فامتدت أواصر الرقي لتتجاوز إصلاح علاقته بابنتها إلى إصلاح علاقاته مع زوجاته وخصوصًا أم زينب، إلى التدخل الدائم لمساعدته والدفاع عنه، فكان دورها لا ينسى حينما تهدم بيته بعد زلزال 1992، حتى خصومته مع الشيخ إمام كانت تسمع منه وتصلح وترد غيبة الصديق كسنبلة سلام.

إلى نوارة

فضلتُ أن أؤجل ما وددتُ أن

أسهب به ونوهت عنه مرارًا أثناء المقال لنهايته، وهذا لأكثر من سبب، أولها أنني أردتُ ألا أظهر تأثري الذي يصل إلى حد التماهي أحيانًا، ولأنني أحببتُ أن يكون كلامي موجهًا لنوارة، فلا يجد القارئ نفسه مجبرًا على سماع حكاياتي المتداخلة مع الكتاب، وأهمها أن أمانتي تجاه نفسي تقتضي أن أروي ما تأثرتُ به وأبكاني وحرم النوم عليَّ.

وجدتني يا نوارة أثناء توحدي مع كتابك أشعر وكأنك تروي قصتي ولكن من خلال تجربتك، شعرت أن هذه مرويةُ مَنْ لا مرويةَ له، فبالرغم من عبارات الثناء والمديح التي أتلقاها على كتابتي، إلا أنني أجد نفسي عاجزة تمامًا عن كتابة فصول حياتي خاصة فيما يتعلق بأسرتي، فنحن ثلاث بنات مثلكن يا نوارة، اثنتان منهما تعانيان من أمراض مستعصية ونادرة، وثلاثتهن تعِسات، متعوسات، تعيسات، كرهتُ الحجاب مثلك يا صديقة، تعلمين أنني جاءتني أيام تخيلت بها أن التخلص من آلامي الجسدية أهون من خلع الحجاب! من فرط ما التصق بجلدي واسترحمتُ الحياة أن تحررني منه وتكلفني الثمن الذي تريده. ذكرتُ بالمقال أنني أعتبر أمك نموذجًا نادرًا في عالم الأمومة وهو ما عشتُه مع أمي، لطالما رأيتها طفرة في عالم الأمومة، يكفي أنها تعاملت مع عيوبي كمميزات وعبرت عن فخرها واعتزازها لنقائصي أمام نفسها وأمام الجميع، جمعني بها محبة الحياة والبشر والخير والفن بينما


محمد حسين طنطاوي



نجيب ساويرس

لم يجمعني بأبي سوى القليل من الأشياء أهمهما هو حبنا لأبيك، أبي يعتبر عم نجم من أهم أعمدة الثورة وأمين سرها ولسان حالها، عاش أبي ببداية حياته في جفاف وظلم وقهر لم يتخلص منه يومًا ولم يستفد منه إنسانيًّا، على عكس أبيك الذي عامل المحن كمنح، فروض الحياة، ومات راضيًا. خسرت أسرة أبي أماكن سكنهما في عام 56 و67، فعاشت إلى الآن بغصة التهجير والشتات، وعلى الرغم من ذلك لم يحب مشاركتي في المظاهرات التي كانت ببورسعيد فترة تولي مرسي، على الرغم من مشاركته بجميع فاعليات ثورتي يناير ويونيو، مثلما كنتِ تتظاهرين في القاهرة على الجماعة الإرهابية كنتُ أنا في بورسعيد أتابع عن كثب تداعيات حظر التجوال الذي فرضه محمد مرسي، لم تكن علاقتي بأبي جيدة أثناء حياة أمي ولكنها لم تكن بالسوء الحالي، كانت علاقتي أثناء طفولتي بأبي تتلخص في شرائط كاسيت ترسلها له أمي حيث يعمل في ليبيا، قضيتُ الردح المتبقي في طفولتي وكل مراهقتي ومطلع شبابي لاهثة أنا الأخرى لإصلاح علاقتي بأبي حتى تحطمت تمامًا وعكس المتوقع بوفاة والدتي، أفكر في حلول وأغدق بعبارات المدح، أتغاضى عن التجاهل التام المتعمد حتى سَرَتْ رياح اليأس فرضختُ لها وعلمتُ أنني فقدتُ أبي تمامًا كما فقدتُ أمي، حتى رحت أقرؤك بشغف من وجَدَت ضالتها، وإن لم تقل تعاستي بالانتهاء من الكتاب ولم تقل دفعات الألم، ولكنني صرتُ أكثر تقبُّلًا لفقدان علاقتي مع أبي وأنتِ السبب يا نوارة! ●



قراءة في رواية «سيرة الكائنات»* للكاتبة ياسمين مجدي

زكريا صبح

سيكون عليك في كل لحظة في أثناء القراءة وبعد عدة صفحات من الغوص في العمل والتماهي مع الأبطال، أن تكون يقظًا في استخلاص الأبطال ذوي الصبغة الإنسانية عن أقرانهم ذوي الروح الإلكترونية؛ حيث تخوض الكاتبة تجربة شائقة في تأنيس الكائنات بصفة عامة، وبث الروح فيما هو رقمي ليصبح إنسيًّا يتفاعل مع الإنسان الذي يلعب به أو يلعب معه، حتى يتحول هذا الكائن الرقمي إلى راوٍ مشارك وعليم، فهو مشارك يحكي عن نفسه وهو عليم يحكي عن زهرة.

نجحت الكاتبة ببراعة في بث روح الحياة في الكائنات المحيطة بها، وربما لو أُتيح لهذه الكائنات أن تتحدث الآن أو تقول كلمة حول الرواية؛ لقالت: شكرًا للكاتبة التي عاملتنا بمنطق الروح الإنسانية التي ترى في كل الموجودات –عاقلة كانت أو غير عاقلة– إخوة وجيرانًا وأصدقاء، لو أُتيح للكائنات أن تتحدث؛ لعبَّرت عن فرحها رقصًا وطربًا لما آلت إليه مصائرها داخل العمل، لقد نجحت الكاتبة في نقل إدارة الصراع بين البشر إلى صراع تصنعه علاقات البشر بالكائنات.

رحلة سريعة الإيقاع لاهثة الأنفاس، زادتها سرعة ولهاثًا تقسيم العمل إلى فصول أو مقاطع رئيسة، ثم تقسيم المقطع الرئيس إلى مقاطع كثيرة قد تصل إلى عشرين مقطعًا أو يزيد، شديدة الاكتناز والتكثيف لتُعبِّر لنا الكاتبة في لغة فنية مفعمة بالإنسانية عن معاناة امرأة معاصرة تعيش في مجتمع ضاغط في حالة مطالبة دائمًا بحقوقه، متغافلًا عن حقوق زهرة، تلك المرأة التي تعرض لنا لحظاتها، ولا أقول يومياتها أو ساعاتها، بل

تنقل لنا صورة مفصلة للحظات تعيشها جل نساء العصر، فهي على حد قول الكاتبة على لسان بطلتها: «مثقلة، وتريد أن تجد من بين كل ذلك حياتها التي تأملها». تلك إذن هي القضية: البحث عن الذات، وليس أقدر على البحث عن ذاته من امرأة تفهم روح الحياة وتعيش فيها بقلب يفهم عن واهب الوجود رسائله.

الرواية رحلة نخوض فيها، بل نتورط فيها مع البطلة في البحث عن ذاتها، ونشفق فيها على البطلة من رهافة مشاعرها التي أرادت من خلالها الإشارة من بعيد كغريق يرسل آخر إشاراته قبل الغرق.

لعبة فنية تلعب فيها الكاتبة مع القارئ لعبة مزدوجة، فهي تلعب مع ماريو الباحث عن الملكة، في لعبته الشهيرة، وهي تلعب مع القارئ بالتماهي مع اللعبة، ونقل لحظاتها عبر الكائنات المحيطة بها، والتي استعاضت بهم عن الزوج الحاضر الغائب.

حبكة روائية مدهشة احتفظت فيها الكاتبة بالسر حتى السطر الأخير من الرواية، استفادت من الحركة السريعة في زمن لا يحده حد من سرعته غير المتناهية؛ لذا اعتمدت الجمل القصيرة المتتابعة والمتتالية للتعبير عن مواقف لحظية تمر بها البطلة، جمل سريعة ولقطات قصيرة لتصنع مقطعًا صغيرًا في رواية صغيرة الحجم في كون شديد الاتساع.

لسنا هنا بصدد الحديث عن خط زمني محدد، بل تستطيع القول وأنت مطمئن إن الرواية كلها لحظة من لحظات الحياة الممتدة؛ لذا لن تستطيع في تحليل الرواية أن تتحدث عن زمن محدد.

الوحدة هي مفتاح الرواية الرئيس، فالوحدة قد ألجأت البطلة إلى الانهماك في لعبة إلكترونية، ثم الانخراط بالكلية في العالم الافتراضي التي اصطنعت فيه لنفسها عالمًا خاصًّا جدًّا، الوحدة هي التي جعلتها تتخذ من الكائنات أصدقاء وخلانًا، الوحدة هي التي دفعتها لنقل سيرة الكائنات ببساطة؛ لأن البشر كانوا غائبين.

لم أزَل معنيًّا باستخلاص الإنساني في هذه الرواية؛ فأجدني متعاطفًا تارة مع البطلة التي نحَّت الرجل فيها جانبًا، وكأنه غير موجود بالمرة، فكنت مشفقًا على امرأة لا تجد مَن يحتويها أو تبث له شكواها أو تفخر أمامه بنجاحاتها الصغيرة والكبيرة على حد سواء، استطاعت الكاتبة في عرض قضيتها وقضية كل امرأة تعاني الوحدة بعد زواجها؛ حيث يتبنى الرجل فلسفة مؤداها أن



يكون دوره في الحياة «أن يقضي ساعات طويلة هناك بلا طعام ساخن ولا وسائد مريحة، لكنه تعوَّد أن يحمي وظيفته، وأنا هنا (زهرة) أقف على الخط الخلفي له أسند له ما تبقى من حياته لتكتمل».

وكيف لا نتعاطف مع امرأة يفكر فيها الرجل مثل هذا التفكير؟!

لكن الكاتبة تحتفظ لقارئها بمفاجأة في نهاية الرواية؛ حيث يتضح أن الزوج لم يكن غائبًا بالمرة عن زوجته، بل هو الذي يتآمر عليها؛ محبةً فيها وعشقًا لها.

ولأن البطلة تمتلك روحًا شفافة تجعلها مغرمة بحفظ الأصوات في مخيلتها وروحها، ومن ثَم تعاود استخراجهم ليلًا للاتناس بهم، أقول لأن للبطلة روحًا كونية تعامل الكون كصديق؛ فإنها «كانت تعامل النباتات باعتبارها أشخاصًا، تحاول النفاذ إلى أرواحهم واكتشاف شخصياتهم؛ لذلك تحمي حياتهم كما تحمي حياة البشر، تحزن لفقدهم وللمحاولات الفاشلة التي تودي بحياتهم».

لقد استطاعت البطلة –بطاقة الحب والنور التي تملكهما– أن تجعل «منزلها مزدحمًا بالحياة؛ سلحفاة وبامبو وكائنات تستحضر أصواتها وتُقلِّدها»، ومن ثَم تحيل البيت إلى الكون الذي تعيد فيه خلْق سُبُل التعامل فيما بين أفراده تعاملًا نموذجيًّا لو تخيلناه بين البشر والكائنات؛ لأصبحت الأرض جنة.

إن البطلة استحضرت من التراث

نبيين كريمين؛ أحدهما نوح (عليه السلام) عندما جعلت الزوج أو صاحب البيت الذي يرمز لسفينة نوح التي أنقذته من الطوفان، البيت تحول لسفينة نوح فيها من كل الأنواع: السلحفاة، والصبار، والصرصور، والنمل، والعصافير، كل هذه الكائنات تدير البطلة حوارها اليومي معها، بل يصل التفاهم لأن يصبح ماريو وترتر راويين من رواة الرواية ينقلان عن البطلة أحوالها اليومية، بل ربما حزنا لها وتعاملا معها باعتبارها أمًّا لهما.

تقول السلحفاة ترتر: «انشغلت عني بالخروج وبتقليد الأصوات وتسجيلها، وأصبح لديها جدول تُعلِّقه على الثلاجة يحدد مواعيد تدريباتها التي تذهب إليها.. ترتر تودع؛ لأنها لا تستطيع البقاء لمجرد وجود وجبات شهية، وسيدتها التي تحبها غائبة عنها».

أرأيتم إلى أي مدى تحولت الكائنات إلى أرواح بشرية تُعلي من شأن المعنوي على حساب المادي؟

حصلت على هذه النتيجة لأن «الأم زهرة اعتادت ترويض الحيوانات، وعندما تفعل ذلك؛ فإنها تلغي انتماءنا للبرية».

لم تكتفِ البطلة بالحديث إلى الكائنات الحية، بل كانت تحاور الكائنات من الجمادات، فلقد حاورت المرآة والمطبخ والشجر والقوقعة والكاميرا وشاشة الكمبيوتر، وهنا يبدو تأثُّر الكاتبة الشديد بنبي آخر هو سليمان (عليه السلام)، الذي وهبه اللّه القدرة على محاورة المخلوقات



ياسمين مجدي

من غير بني الإنسان، هنا البطلة تتحدث إلى الكائنات، وليس في هذا غضاضة ولا دهشة، فكم من شخص يتحدث إلى الأشياء! لكن المدهش أن تُحدِّثنا الأشياء وتنقل عنا وتتماهى معنا إلى حد اعتبرت زهرة أمًّا لها!

أربع سير وخروج، هذه هي فصول الرواية التي لم تشأ الكاتبة وصفها بالفصول؛ فهي سيرة أولى مع ماريو، وهي سيرة ثانية مع سمكة القرصان، وكذلك هي سيرة ثالثة مع ترتر السلحفاة، ثم سيرة رابعة مع سيدة المورينجا، ثم فصل الخروج والعثور على الذات، والذي عنونته الكاتبة بـ«خروج زهرة».

على الرغم من تعدُّد الرواة في هذه الرواية؛ فإننا كدنا ألا نسمع سوى صوت البطلة الرئيس في العمل، ولكن يبقى أن الكاتبة أجادت في استدعاء رواة غير البطلة لسرد لحظاتها التي منها تشكلت الرواية كما تتشكل لوحة الفسيفساء من أجزاء دقيقة للغاية، ولكن في النهاية تخرج لنا اللوحة باهرة بكل هذه الجزيئيات المختلفة، وكذلك خرجت لنا الرواية من كل هذه اللحظات المتتابعة، ومن كل هذه المواقف المختلفة، ومن كل ردود أفعال البطلة وممارسة فلسفتها الخاصة في الحياة وصبغ الكائنات بهذه الفلسفة.

ربما كانت الواقعية السحرية ظاهرة لَمن يقرأ الرواية ظهورًا طبيعيًّا؛ لأن الكاتبة في تطوير الأحداث والشخصيات، وانتقال الكائنات من طور الجماد أو المخلوقات غير الناطقة إلى روح إنسانية، أقول كانت الانتقالات والتحولات غير مفتعلة حتى لكأنك تشعر بأن الأمر طبيعي للغاية، فلن تجد نفسك متلبسًا بسؤال منطقي من أمثلة الأسئلة التي تجول بخاطر القارئ إذا ما تعثَّر بالقراءة، ولم يتقبل انتقالاً ما أو تحولاً ما.

في النهاية أنت مدعو إلى وجبة دسمة من المتعة الفنية عبر لغة رائقة غير معرقلة لتصوير الأحداث أو مناقشة الأفكار.

أنت مدعو لعالم مختلف عن العالم الذي نعيش فيه، وإن كان عالم الرواية بالضرورة مستمدًّا من واقعنا الذي نعيشه، لكنه عالم حالم بما ينبغي أن يكون عليه الكون بكل كائناته ○

------

* «سيرة الكائنات»، رواية، ياسمين مجدي، الناشر سلسلة إبداعات، الهيئة العامة لقصور الثقافة، عام 2022.



تيسير النجار

حين تلتهم الكتابة الحياة .. قراءة في رواية "الملهمات" للمغربية

فاتحة مرشيد

"**القراء** وحدها هي التي تعطي الإنسان الواحد أكثر من حياة واحدة، لأنها تزيد هذه الحياة عمقًا، وإن كانت لا تطيلها بمقدار الحساب". هذا ما قاله العقاد عن القراءة، ترى ماذا عن الكتابة؟ هل هي تأخذ من الحياة نفسها وتتغذى عليها حتى تخرج متألقة وكاشفة وتلامس وجدان القراء؟ في رواية "الملهمات" للروائية المغربية فاتحة مرشيد، الصادرة عن المركز الثقافي العربي، عام 2011، الرواية منقسمة لخطين: خط بصوت أمينة زوجة الناشر المعروف عمر البديع، والخط الثاني بصوت الكاتب الناجح إدريس صديق عمر المقرب، الذي ينوي الاعتزال عن الكتابة، ونعرفه من خلال مسودة روايته الأخيرة التي تعد سيرته الذاتية. في هذه الرواية نبحر في محيط الكتابة ونلامسها عن قرب من خلال أمينة البديع التي تعرَّض زوجها لحادث سيارة أدخله في غيبوبة، جعلت أمينة تخرج عن صمتها وتخبره بما لا يعرفه عنها بالرغم من سنوات زواجهما الطويلة، وإنجاب شاب وفتاة، تعاقبه بحديثها الكاشف، وتثأر لسنوات الصمت الذي أجبرت عليه.

عمر الذي كان يخونها باستمرار، وهي تراقبه وتدون نزواته وتحترق بصمتها في محاولة للحفاظ على العائلة، حتى حين وجدت الحب مع صبري المصور الفلسطيني المشهور وعرض عليها ترك كل شيء خلفها، والبدء معه من جديد في حياة تستحقها،

شملت الرواية الكثير من الاقتباسات حول الكتابة، وكيفية التعاطي معها، من ضمنها المرور على قصة البورتريه البيضاوي الشكل للكاتب الأمريكي إدغار ألآن بو، عن ذلك الفنان الذي طلب من زوجته الثبات حتى يرسمها، وحين اكتمل البورتريه كانت زوجته قد غادرت الحياة، ربما ليست الكتابة وحدها من تأكل الحياة، بل كل الفنون تقتات على ممارسينها!

وتكون الملكة على عرش قلبه، بقيت بجوار عمر الذي لم يلحظ التغيرات التي خلفتها الخيانة على روحها وطريقتها.

كان عمر البديع هو صاحب الأثر القوي على زوجته أمينة ومحور حياتها، وكذلك تأثر به صديقه الكاتب الناجح إدريس، الذي قرر تنفيذ كل نصائحه وهو راقد في غيبوبته، كمحاولة أخيرة لأن يطيل عمر صديقه من خلاله، نصحه بالتورط في الكتابة قائلًا: "الكتابة تورُّط، ومن لا يعشق التورط فليدع الكتابة لمن يستحقها».

هكذا كسر إدريس خوفه، وشرع في كتابة كتابه الأخير مورِّطًا صديقه معه وكاشفًا الكثير من أسراره، هو الذي عاش من أجل الكتابة، وقدم حياته قربانًا لها، كثيرًا ما نبهه صديقه وناشره



عمر البديع باستشهاده بقول أندريه مالرو: الحياة لا تساوي شيئًا.. لكن لا شيء يساوي الحياة. مؤكدًا عليه بحديثه ونظرته الشخصية: «الحياة أكبر من كل شيء، إنها أكبر من الكتابة، فاجعل الكتابة ذريعة للحياة وليس العكس».

إدريس الذي يعيش من أجل أن يكتب، مغترفًا من قلوب ملهماته الحياة، وأول قلب ثقبه هو قلب هناء زوجته، تركها تعاني وركض خلف ملهماته، مخلفًا الجراح في قلبها الذي لم يحب سواه، حذره صديقه عمر قائلًا: «الاستقرار هو أخطر شيء يتعرض له مبدع مثلك».

هو لم يستقر يومًا، لقد وصف حاله في كتابه الأخير على هذا النحو: "عند الحدود الفاصلة بين الولع والفتور كنت أقف راجفًا.. ممزقًا بين انجذابي نحو الهاوية ورعبي من الفراغ.. فراغي من الحب، مثل فراغي من الكتابة، لا يطاق.. فكلاهما كان مشدودًا للآخر.. وكنت مشدودًا لهما معًا بخيوط غامضة».

رحلاته مع الملهمات، وعودته إلى حضن هناء المنتظر دومًا والمتسامح للأبد حتى خطفها الموت، عرف الكثير من الفتيات ويعتقد أنه محب لهن، وذكر ذلك في كتابه «كان لزامًا عليَّ أن أحب، أن تعبر الكلمات قلبي حتى تنفذ إلى قلوبكم». كتب قصته الأولى بعد حبه لهناء، كما ذكرت أن الكتابة تلتهم الحياة، فهو لم يستمر معها، بل انجرف وراء طقوسه الغريبة لإرضاء الكتابة،

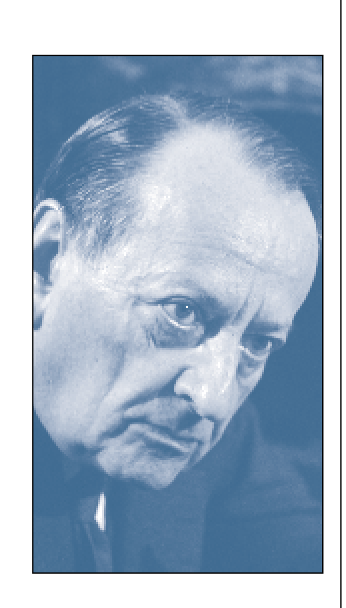
يشحن طاقته من المرأة التي بين يديه، ثم ينزفها على أوراقه، متجاهلًا احتياجها له، وهذا ما وضحته إحدى نسائه، صباح، صديقة أمينة قائلة: هو رجل غير قادر على ضم امرأة إليه بعد الجنس.. جاهل بأن هذا هو الإبداع الحقيقي.

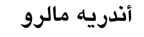
هو لا يحب المرأة، ولا يحب الحب، ولا يحب الجنس حتى، هو يحب الكاتب فيه، فقط لا غير. أما الإنسان فقد توارى إلى غير رجعة وراء أوراقه وأقلامه. كونه يكتب لا يجعل منه فارسًا، ربما يعرف استعمال قلم الحبر لكنه يجهل تمامًا ما تنتظره امرأة من قلمه الخاص.

صباح التي لفظته من حياتها منذ الليلة الأولى واثقة من أنه لن يقدم لها أي شيء.

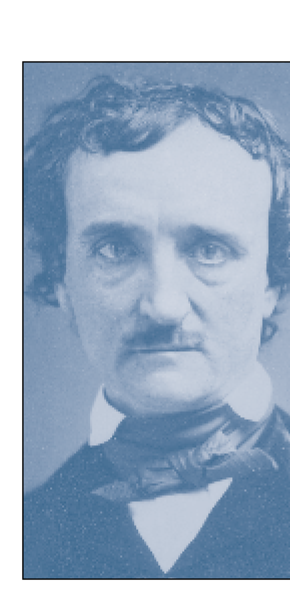
في رحلة غوصه داخل نفسه ومواجهتها مر على علاقته بياسمين التي كانت طالبة لديه في كلية الآداب، حين لمح أنها قد تكون منافسة له، أخرجها من حياته فورًا، خوفًا من تبدل الحال ومن أن يصير مجرد ملهم لها وهو لا يرضى سوى بالصدارة، سأل نفسه ولم يجد إجابة: هل كنت أنا الأناني؟ أم كانت هي الانتهازية؟ أم أنه الإبداع يجعل كل اختياراتنا تصب في اتجاه خدمته أولًا، ولا يقبل منافسًا له وإن كان الحب ذاته؟

يرى إدريس أن حقيقة الإنسان تكمن فيما يخفيه، وذلك حقيقي، نقطة ارتكاز حياته ومحركه الأساسي هي اللقطة التي رأى فيها والدته يوم وفاة والده، في





أندريه مالرو



إدجار ألان بو

فاتحة مرشيد

حضن مربيته وهما يمارسان الحب، بالرغم من حبه واقترابه من هناء لم يخبرها، لم يخبر أي أحد عن هذا الحدث الذي شكل نفسيته، وصار حافزًا لكثير من تصرفاته.

على الرغم من كوني قد تجاوزت نظريًا كل حكم أخلاقي على الممارسات الجنسية، وأدركت أنه عالم بلا حدود، واعتقدت بضرورة حرية الكائن في اختياراته، فمشهد الحب بين أمي ودادة الغالية يوم عزاء والدي، وأنا طفل، لن تمحوه نظريات علم النفس التي التهمتها ولا أزال.

دون ذلك في كتابه الذي ينوي نشره، وقد شرع جرحه لجميع القراء وقتها، فقط شعر بالراحة: "إنها المرة الأولى التي لا تحرك فيها ذكرى هذه الحادثة انفعال الغضب، وكأن مسافة عريقة تفصله عنها. أحس بخفة من تخلص من ثقل أنهك كاهله".

تحرر أكثر وفاض في تشريح ذاته وعلاقته الملتبسة بالمرأة: كنت في علاقتي بالمرأة أعيش ازدواجية كمن يعاني من انفصام في الشخصية، بداخلي رجلان أحدهما عاشق من نار.. نار ولَّدها حرماني من العاطفة.. عاطفة رفضتها يوم أحسست بأنها مشتركة فتفيض فجأة.. وأنتفض كفارس يطفئ نار الحرمان بماء القلب.

والرجل الثاني مراوغ لئيم يطمح إلى المخادعة، يتضور جوعًا للنساء، ولا شيء يشبع شهيته إلا مؤقتًا.. لكن يعصره الشك في صفائهن ونقاء سريرتهن، فيستغلهن لمصلحته ويرمي بهن كعود ثقاب أُشعل وانتهى. كنت في آن واحد المكتنز بكل شيء

والخاوي من كل شيء.
معاناة إدريس الأساسية هي صدمته في والدتيه، لأنه يعتبر دادة الغالية والدته الأخرى، وفي توقيت الصدمة وقت غياب الأب بالكامل في موته، لقد كان ضيفًا على حياتهم بسبب طبيعة عمله وسفره الدائم، افتقد إدريس النموذج الذكوري المثالي، وتشوه لديه النموذج الأنثوي كذلك، ربما هذا ما دفعه نحو الكتابة بهذا الجنون.
شملت الرواية الكثير من الاقتباسات حول الكتابة، وكيفية التعاطي معها، من ضمنها المرور على قصة البورتريه البيضاوي الشكل للكاتب الأمريكي إدغار ألان بو، عن ذلك الفنان الذي طلب من زوجته الثبات حتى يرسمها، وحين اكتمل البورتريه كانت زوجته قد غادرت الحياة، ربما ليست الكتابة وحدها من تأكل الحياة، بل كل الفنون تقتات على ممارسينها، في رحلة إدريس مع النساء تعرف على المغنية المبتدئة شروق، طلبت منه أن يكتب عنها أو يدون كلمات أغانيها، أسقطها من حساباته في سعيه المحموم لملهمة جديدة، لكن حين ماتت كتب سيرتها المتخيلة وحققت نجاحًا، وتعجب إدريس في كتابه وذكر أن «أحيانًا يأتي الإلهام متأخرًا، كموعد مؤجل، أو كدواء يسرب مفعوله بعد حين». وذلك ما حدث معه بالضبط، كتب عن ذاته الحقيقة وخاطب القراء بكل صراحة ووضوح «ليتكم تعلمون أنه في كل بناء لكتاب تهديم لكيان الكاتب»، "ليتكم تدركون كل ما يتطلبه كتاب من موت.. نحن نموت قليلًا مع كل إبداع. وهاجسنا المدمر هو الكتاب المقبل، وهل سنستطيع ولادة جديدة؟
بعد تشخيصه بإصابته بمرض سرطان، البروستات، كان يعد نفسه للموت، ويهدم ذاته ويعريها من كل إدعاء: "كنت أعتقد قبلًا أن موهبة الكتابة تغني عن موهبة الحياة، وقد كنت على خطأ، إذ إن ممارسة الحياة، بكل تعابيرها القصوى، هي التي صقلت موهبتي الأدبية".
"أنا صنيع كل النساء اللواتي عبرن حياتي.. بدءًا من التي منحتني الحياة.. إلى التي أيقظت الرجل بداخلي.. والتي فتحت لي باب الإبداع على مصراعيه.. والتي جعلت قلمي يتألق.. والتي كانت ورقة مبسوطة تحت يدي.. فكل كتاب عندي مقرون بامرأة.. كل فرحة عندي مقرونة بامرأة.. وكل انكسار كذلك».
كتب الحقيقة ولكن لم تخل من التمني أن يعود صديقه للحياة، متخيلًا عودته ورأيه بعد قراءة مسودة الرواية الأخيرة، ولأنه لا يفرق بين الحياة والكتابة، لم يحضر جنازة وعزاء صديقه، أرسل روايته للنشر واختفى تمامًا عن الأضواء، مودعًا الجمهور، ولم يترك فرصة للتأويل، قال كل شيء بمنتهى الصدق والألم: "كثيرًا ما كتب النقاد عن مساري الأدبي، كمن يكتب عن مسرحية معروضة على الخشبة جاهلين ما يجري في الكواليس. قررت الآن بعد المشهد الأخير أن أرفع الستارة الخلفية وأهديكم العرض الحقيقي.. عرض الكواليس المفعم بقلق الممثلين وتقلباتهم المزاجية بعلاقاتهم السرية وانفعالاتهم الحقيقية التي يوارونها خلف الماكياج والأقنعة قبل أن يرسموا ابتسامة تستحق منكم التصفيق".
هكذا اختار إدريس أن يكلل ختام حياته الأدبية، بينما أمينة باشرت عمل دار النشر، وأوصلت ما قطعه عمر عنها بحجة رعاية البيت والأولاد، صارت صاحبة دار النشر، وحين وصلتها مسودة الرواية طلبت من العاملين التعجل بنشرها ●

قراءة في رواية:
٢٠٤٨/ حكاية العربي الأخير.. للروائي والكاتب الجزائري واسيني الأعرج

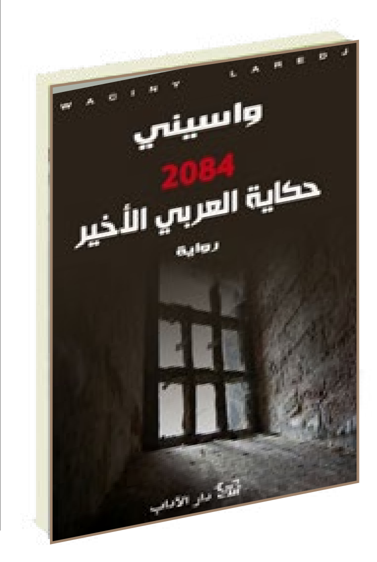


سامي الطلَّاق
(السعودية)

«ماذا لو كان «العربي الجيد في النهاية هو العربي الميت» الرواية ص429.

تتكئ الرواية على «تحفة» جورج أورويل «رواية 1984». التي رسمت المصير السوداوي للعالم بتاريخ متقدم عن كتابة العمل نفسه «بنفَسٍ» ناقدٍ للاشتراكيةِ المتطرفة، والتي أخذت منها «**التربية الاجتماعية تحت قائد ملهَم يدعى الأخ الأكبر**». ولعله يُحاط بأخوة صغار مثله «آلهات» يحق لها أن تربي المجتمع عرقيًّا حتى تنقض على طبقات المجتمع وتفككها. الجملة التي افتتحنا بها هي أيضًا لشخصية «ليتل بروز» أي الأخ الأصغر على غرار جده «الأخ الأكبر» كما ورث سياسته بحسب العمل «**لا نحيد عن الطريق الذي خطه لنا الأخ الأكبر» ص381**. يُشيِّد «واسيني» العمل على واقع الصراع الشرق أوسطي «الوجود الصهيوني الإسرائيلي» بأرض فلسطين، وهذه الجملة الواقعية التي قيلت على لسان أحد المسئولين الأمريكان كما بهامش الرواية ص5 «**وحيث الحاكم في النهاية لا يختلف عن رئيس عصابة**» ص344. عمل ضخم (446) صفحة تحوي بداخلها «حكاية آدم»، البروفسور والخبير النووي الذي يتمكن من صنع قنبلة نووية صغيرة الحجم لمحاربة ما يعرف بالتنظيم الذي «**المشكلة أن التنظيم انتقل إلى رؤوس الناس» ص377**، الذي يتزعمه «الكوربو- الغراب» بمنطقة الجزيرة العربية التي تصفها الرواية «**الآرابيون الذين كانوا يعيشون رخاءً كبيرًا، أصبحوا اليوم داخل عواصف التيه ورمال النار والموت» ص165**، فقد وصل الحال بعام 2084 لفقرٍ مدقع جعل الناس تتقاتل على الماء، وجاءت الحماية «الأوروبو أمريكية» لتسيطر على الناس والتنظيم معا.. فهل تقدِر

على ذلك؟
يُختطَف أدم من قبل «ليتل بروز» ليتم حجزه بغرفة مظلمة بقلعة مجهولة المكان بالجزيرة العربية «**الشيء الذي يعرفه جيدًا هو أنه وحيد، وفي مكان مغلق، وفتحاته القليلة لا تقود إلى شيء، ولا حتى إلى الفراغ**» ص88. بحجةِ حمايته من التنظيم الذي يبغي اغتياله عبر صديقه القديم الكوربو.. «**أنت تعرف الكوربو جيدًا ونحن أيضا، ونعرف أنه درس معك**» ص380.
هذا الاتكاء سيسهل على القارئ تصور فضاء الكتابة الفنية بالرواية، حيث السوداوية سمة العمل الأساس، مع أسئلة الموت، الحياة، فلسفة الأخلاق والقوة التي يتمثلها «ليتل بروز» كثيرًا بشعاراته على الشاشة التي تراقب من بالقلعة «**لا نظلِم لكننا لانقبَل أن نباغَت**» ص316. «**هناك أمم لا تصبح مفيدة إلا عندما تتحول إلى رماد**» ص11. هذه الشاشة التي تراقب كل صغيرة، بل حتى اللحظات الحميمية كما رصدت «آدم مع من أحب، إيفا، التي يخاطبها «ليتل بروز عبر الشاشة بعد علاقة حميمة مع أدم: **الحب خادعٌ وممارسة مهينة، أليست هذه مادة من مواد دستور القلعة؟**» ص62.
شخصية إيفا تعد من أبطال العمل، حيث الجانب الإنساني بمنطقة أطلِقَ عليها «الأجناس الآيلة للزوال». فيصفها ليتل بروز متسائلًا بلغة من يعتقِد بالقوة بعدميتها المطلقة، والذي يكرر أفكار نيتشه الفلسفية بحواراته الداخلية أحيانًا «**لم يكُن نيتشه مخطئًا عندما اعتبرَ أن الحضارات العظيمة لا تبنى بالخيارات السهلة**» ص37، ليُحدث نفسه حول إيفا «**ما الذي يدفع بامرأةٍ شديدة الأناقة والجمال، على الرغم من بساطتها، إلى المغامرة في الصحاري والعقارب والزواحف الخطيرة، والمجيء نحو قلعة معلقة في فراغ الأرض، في أقاصي الربع الخالي**» ص37.
هذه الفسلفة المحمولة على لسان ليتل بروز تحديدًا تجاه الحياة والشخوص فيها، كان لها وجهٌ سابق لدى الأغريق. هرقليطس تحديدًا ما قبل سقراط، الذي يروى عنه «**الحرب هي الفلسفة الأولى**» بتصرف من كتاب فجر الفلسفة اليونانية قبل سقرط. للدكتور الأهواني. فهذه الروح التي فلسقت الأخلاق السياسية ما زال صداها لليوم، تسأل ذاتها



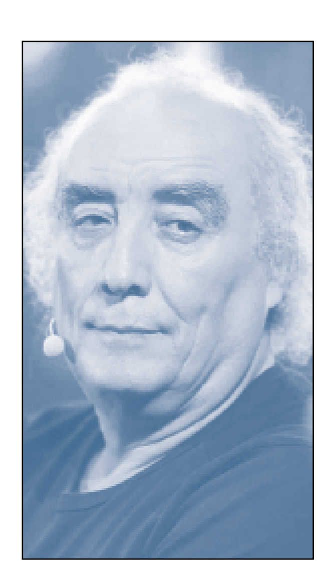
حول القوة والأخلاق، والتي وصل مداها لدى الفيلسوف «فردريك نيتشه». الذي يأتي على لسان «إيفا» بردها على ليتل بروز حين اطلع على علاقة آدم بها «**جميلٌ أن نعترف بالحب، ولا نبقى رهيني كراهية نيتشه الذي ظل يحمل حقدًا للحب، لأن عشقه الأوحد سرقهُ منه فاغنر**» ص63. بمعنى حضور «الفلسفة» بذهن الناص واسيني لا الشخوص بالعمل، لكنه لا يصل للحشو مطلقًا. وهذا مما يميز الروايات الطويلة، حيث الإصابة بالفتور السردي لدى غياب التنوع «عبر الحوار/ الرسالة/ الشخوص». وهذا كله حاضرٌ بالرواية بشكل متناغم ولذيذ ومشوق من فصل لآخر.
لكن «العربي الأخير –لاست أرابيان كما يدعوه ليتل بروز– يخدَع حول حالة زوجته أمايا التي كان مصيرها مجهولًا لديه بعد خطفه من المطار.
هذا الإيحاء بالأهمية «حول شخصية آدم» العربية يجعل من الرواية سؤال الهوية والانتماء، فهل أمريكا– بنسلفانيا حيث عمله انتماء؟ أو عربيته الأمازيغية هي انتماؤه الكبير؟ بل ما هي قصدية فوز «آدم» بنوبل آخر المطاف إثر صنعه القنبلتين؟ «**المشروع الكبير أصبحَ على مسافةٍ صغيرةٍ من التحقق**» ص172. وليتل بروز «**استعاد كل الأناشيد الحربية القديمة لتجنيد الناس أكثر، لأن الحرب ضد التنظيم هذه المرة ستكون نهائية**» ص227.

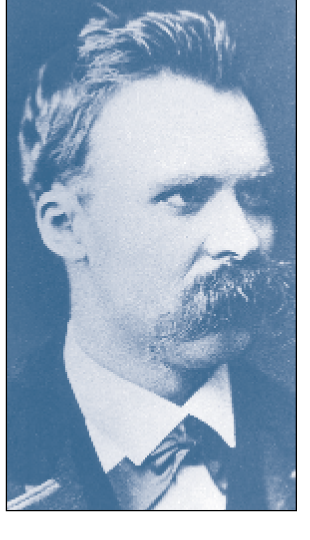
ويتم تجريب القنبلتين بحذرٍ شديد وقياس أمان استخدامها ضد الطبيعة والأبرياء خارج ساحة الحرب لكن:» **لاتوجد دقة مطلقة في الحروب» ص 281.** وآدم صاحب الفضل الأكبر بصنع القنبلة يصفه أحد الأشخاص بالاجتماع الخطابي قبل البدء بتجربة القنبلة « أنا مع أطروحة البروفسور آدم التي تقول أن أصل الانسان حيوانان وليس حيوانا واحدا، قردٌ وذئب».

« الذئب رماد» والعربي الأخير

الوضوح الدلالي على العربي ورمزيته «موضوع الرواية» حيث انقراض العربي أو شتاته الأكبر. كان محمولاً على رمزية حيوان له سمات تتمايَز عن غيره كالضباع أو الوحوش وهو الذئب. وكانت هذه الفنتازيا «المشعرنة» لآخر العمل متمازجةً مع روح العمل وبغيتِه نحو الالتفات نحو الأصالة والتضحية والأنفة، مقابل قيَم البراغماتية المتطرفة وأكل الجيَف والغدر، فهذا آدم في عزلته بالقلعة قبل أن يلتقي مع الماريشال ليتل بروز يسمع «الذئب رماد»: «**أقسم أني رأيته. شممتُ رائحته. سمعتهُ يعوي من شدة العزلة. كل سلالته ماتت وبقي رماد مثلي في مكانه، لا هو مدينة ولا هو غابة»** ص18.

رماد الذي لم يترك صاحبه «آدم» برمزيةٍ دلاليةٍ نحو العربي الذي يحمل صفات «الذئب» بنزع التوحش عنه.


واسيني الأعرج


فردريك نيتشه

فقد دمرت القلعة على أثر مغادرتها كليًّا، بحيث تتفجر من قنابل زرعوها بأمر «ليتل بروز» لتقتل كل البشر الذين اقتحموها بعد مغادرة آخر فوج منها يحمل آدم والعسكريين بالطّابق السابع من القلعة التي سميت قلعت أميروبا، وذلك بعد قتلٍ غادر من قبل التنظيم لصديقه المقرب وأنيس وحشته بالقلعة الكولونيل سميث جوردون، أثر على قرار ترك القلعة من تنظيم متوحش لم يهدأ لحظة كي ينغص على أهل القلعة تواجدهم فيها.

طلب «آدم» البحث عن إيفا وابنته يونا –الصحفية– ورفض المغادرة بدونهم، فصوب على أثرها، وكان أن سحبه «رماد الذئب» بعد أن أنقذه من ذئب وضباع تترصد لحظة موت آدم.. تركه على بعد نظرٍ من المروحية التي رجعت تأخذ آدم.. بمشهديةٍ سرديةٍ رائعة.. فآدم لحظة سقوطه باحثاً عن أملِ انقاذ إيفا ويونا «**لم يتذكر وقتها شيئًا سوى الذئب رماد الذي يكون قد هجَر المكان بسببِ حاستهِ الحية»** ص430.

هذه العلاقة المعنوية بين «العربي الأخير والذئب» أصلت لقيَم منها التضحية والوفاء.. معَ أن آدم «**بدا كأنه ميتٍ أو يموت»** ص438. كرمزية للعربي مستقبلًا 2048.

رواية دلالية تفجر أسئلة «القلق» الوجودي للعربي ○

----

* صادرة عن دار الآداب– لبنان. 2015.

